
Я.Л.Махлевич
«И Эльборус на юге...»

Я.Л.Махлевич

«И Эльборус на юге...»

Москва
«Советская Россия»
1991

83.3. Р1-8 Лермонтов М. Ю.
М36

Рецензент —
кандидат филологических наук
И. С. Чистова
Институт русской литературы
(Пушкинский дом)
Академии наук СССР

Художник
Б. А. Валит

Махлевич Я. Л.
М36 «И Эльборус на юге...» — М.: Сов. Россия, 1991.— 184 с., ил.

Изыскательские очерки посвящены жизни и творчеству великого русского поэта М. Ю. Лермонтова. Материал разнообразен в тематическом и жанровом отношении. История «дома княжны Мери» в Кисловодске, поиски скалы, где стрелялись Грушницкий и Печорин, расшифровка сокращений в «Герое нашего времени» соседствуют с почти детективным сюжетом: устанавливается автор кавказской акварели, которую долго приписывали Лермонтову. Ряд находок историко-бытового и историко-культурного характера восполияет пробелы в биографии поэта, расширяет представление о его друзьях, о прообразах литературных героев. Вряд ли кого оставит равнодушным рассказ об уникальном портрете Лермонтова — последнем прижизненном — из фондов Орловской галереи.

Обилие иеизвестных и малоизвестных рисуиков позволяет лучше представить себе описываемую эпоху.

Адресовано широкому кругу читателей.

М $\frac{4603020101—027}{М-105(03)91}$ 71—90 8Р1

ISBN 5—268—00913—3



...Окно княжны Мери показывают с твердой уверенностью, а также и скалу, где произошла дуэль и был убит Грушницкий.

...И смею думать, что публика простит художнику, если он... старался так же подробно срисовать с натуры то, что великий поэт описал.

М. А. Зичи. 1881 г.

— Вы знаете, что такое тип? я вас поздравляю.

М. Ю. Лермонтов. 1841 г.

МЕЗОНИН У НАРЗАНА

Уже не две недели на перекладных, а два часа на реактивном. Не турлучное захолустье, а центры курортной индустрии, подобие мегаполиса. И канатная дорога, одолев Машук и Джинал, посягает уже на ослепительные вершины самого Эльбруса...

Но и сегодня, входя в тенистый парк у кисловодского Нарзана, мы вспоминаем знакомые строки «Героя нашего времени» и мысленно расставляем на сценической площадке старинные декорации.

Реальность противится. Молоденькие липки стали вековым парком. Над источником возникла длинная галерея. Ресторация снесена. Кирпичные дома, остекленные террасы, гранитные парапеты. Суета у магазинных витрин. Значки, открытки, сувениры...

Слышим объяснение: единственное, что дошло до нас из века минувшего,— «большой дом близ источника»; именно в нем автор романа «поселил» Веру и княжну Мери. И тогда возникает мысль: ну, а где находился другой дом — дом, где «жил» главный герой?

Ответа у экскурсоводов не было. Между тем расположение его вполне конкретно и связано прежде всего с большим домом. Из своего окна Печорин видит Веру на балконе. Лишь минута понадобилась Печорину во время ночного переполоха, чтобы, преодолев расстояние, вернуться в свою комнату. Оба дома имеют общий двор, в который ведут одни ворота. Оба стоят на возвышении. Против них — отлогость, спускающаяся к источнику и покрытая садом.

Начинаем чертить: источник, большой дом... Но где и как расположить двор, ворота, склон холма, сад? И — прежде всего — каким был большой дом? Как он стоял? Ведь только зная, куда выходил балкон Веры, мы сможем уточнить направление, в котором помещался дом Печорина...

Напрасно искать глазами окна мезонина, балкон, колонны. Старый дом оброс пристройками, как давняя быль — небылицами. И мемориальная доска, повествующая о славном прошлом некогда деревянного строения, прикреплена к... кирпичной стене. Удивительно ли, что даже знатоки теряются в догадках? И дают, наконец, авторитетное заключение: прежде «дом княжны Мери» смотрел фасадом на источник, и лишь коренная перестройка в начале нашего века повернула его боком к Нарзану.

Так ли это?

...Днем — репетиции, вечером — выступления. Юрий Александрович Аргамаков — солист филармонии, виртуоз игры на гитаре. Но в немногие свободные часы молодой артист берет в руки столярный инструмент. Сотни чертежей и деталей: балясины и стропила, наличники и перила, ступени и колонны. Два года вдумчивого труда. И старый дом перестал быть лишь зыбким воспоминанием Пятигорья. Перед

нами — уникальный макет высотою полметра, точное соответствие старинным изображениям, бескорыстная дань художника — художнику и гражданина — своему городу.

Изучив аргамаковский макет, можно было продолжить поиски квартиры Печорина. Но все еще оставался без ответа вопрос: куда был обращен главный фасад большого дома?

И пришлось мне не день и не два перебирать бесконечные каталоги библиотек, перелистывать пухлые томы архивов...

Сокрытое в очевидном

«Минеральный источник в Кисловодске» — литография В. Ф. Тимма. Деревянные перильца источника, столб с кру́жками на тесемках, нехитрый навес. Приписка художника: «Рисован с натуры в 1849 году».

На втором плане — ограда, пышная зелень деревьев. За ними — треугольник фронтона, верхняя часть колонн, контуры какого-то строения. Тимм поясняет: «Дом... совершенно верен натуре, а в нем очень часто проводит лето наместник кавказский»[1]. В то же время в мемуарной литературе не раз повторяется: летняя резиденция наместника — большой дом у источника, описанный в «Княжне Мери»[2]. Вероятно, из сопоставления этих сообщений со словами Тимма и возникло суждение: перед нами — парадный фасад «литературного» дома.

А между тем в ленинградском музее есть одноименная литография Вебеля, относимая к 1834 году и гораздо менее известная[3]. Сперва может показаться, что она совершенно идентична работе Тимма. Но, вглядевшись, отмечаем: деревья здесь гораздо ниже, а строения даны с бо́льшими подробностями.

Сопоставим макет с рисунками. И тогда станет бесспорным: «чердачное окно» — это мансарда с балконом, силуэт за ним — боковая стена и крыша мезонина, купол справа — крыша винтовой лестницы. От источника действительно можно увидеть большой дом, но не весь, а лишь часть торцового фасада. Колонны же, увенчанные фронтоном, принадлежат другому строению, стоящему между большим домом и оградой. Какому?..

Еще один документ извлекается из архивных запасов: старинный план Кисловодска[4]. Привести чертеж к иному масштабу было уже делом нехитрым. И когда прямоугольник, черченный в 1829 году, совпал с контуром сегодняшнего дома № 3 по улице Коминтерна,— все стало ясным до конца. Большой дом всегда был обращен к источнику торцовым фасадом. Однако перед ним находилось строение поменьше. Его-то мы и видим на литографиях.

Усадьба Реброва

Пожалуй, пора назвать одно имя.

Большой дом был частью обширной усадьбы первопоселенца этих мест Алексея Федоровича Реброва[5]. «В разных местах Кисловодска выстроены многие частные домы, из коих главнейшие и ближайшие к источнику суть: домы Реброва...» — отмечалось в 1827 году[6].

Застройка Кавказских минеральных вод в начале XIX века — эхо



Источник Нарзан в Кисловодске. 1834 (?). Автолитография Вебеля.

«Дом княжны Мери», главный фасад. Макет работы Ю. А. Аргамакова. 1972. Кисловодский краеведческий музей «Крепость».

То же, торцовый фасад.

торжествующего классицизма в архитектуре обеих столиц, отголосок тысячеколонного Петербурга и послепожарной Москвы с ее барскими особняками. Вдоль пятигорского бульвара выстраиваются строгие портики. Изящные ротонды с ажурными балюстрадами взбегают на Горячую гору. А надо всем этим на месте просмоленного маяка казачьего пикета появляется белокаменная Беседка Эола.

Центром Кисловодска был Нарзан. Здания, возникшие вокруг него — ресторация и усадьба Реброва,— составляли продуманный ансамбль. Стройные колонны большого дома на холме, балкон и окна мезонина — первое, что видел путник, подъезжая к полосатой будке шлагбаума. У самого источника его встречали классические линии фасадов остальных домов усадьбы и возвышающиеся надо всем сдвоенные колонны ресторации. Ресторация была монументальной и торжественной. Усадьба — уютной и манящей. Обрамленное юной зеленью, все это воспринималось как единое целое — Кисловодск.

«Я спустился с горы и, повернув в ворота, прибавил шагу»,— читаем в романе. По плану усадьба имела только одни ворота, обращенные к Нарзану и ресторации. Их-то и видим мы на рисунках.

Центр Кисловодска резко изменился в 1858 году, когда Нарзанная галерея приняла в себя источник и заслонила старинную усадьбу. На рисунках и фотографиях последующих лет — длинное здание в псевдоготическом стиле, а за ним, там, где должны быть ребровские дома,— густая зелень разросшегося сада. Вот почему «дом княжны Мери» обычно рисовали и фотографировали лишь вблизи, от угла парадного фасада, крупным планом. Непривязанность дома к известным ориентирам на этих изображениях и породила впоследствии споры о расположении его относительно источника...

Кавказские фотографы прошлого века были мастерами своего дела. Они снимали не спеша и работали на совесть. Истинные художники и заядлые путешественники, они заслуженно получали почетные медали Русского географического общества и Парижских выставок изящных искусств. Федор Николаевич Гадаев не зря жил рядом с «литературным» домом. Уж он-то знал, как и когда его фотографировать. Поздней осенью 1890 года, когда листья с деревьев облетели и первые заморозки прихватили влажную почву в ребровском саду, в один из солнечных дней Гадаев взял в левую руку тяжелую деревянную камеру и, придерживая правой громоздкий штатив на плече, поднялся на Казачью горку. Отсюда-то, улыбнувшись непонятливости конкурентов, он и сделал свой снимок: за зубчатой галереей, среди обнаженных стволов тополей четко белеют колонны особняка.

Эта редчайшая фотография, найденная в московском книгохранилище[7], позволила убедиться в безупречности планов и рисунков начала XIX столетия.

Где поселился главный герой?

«Найми квартиру рядом; мы будем жить в большом доме близ источника, в мезонине; внизу княгиня Лиговская, а рядом есть дом того же хозяина, который еще не занят... Приедешь?..

Я обещал — и тот же день послал занять эту квартиру».

Итак, рядом, того же хозяина. Это мог быть любой из флигелей усадьбы.

«...В ресторации, построенной на холме, в нескольких шагах от моей квартиры, начинают мелькать вечером огни сквозь двойной ряд тополей; шум и звон стаканов раздается до поздней ночи».

Указание на близость ресторации уточняет адрес печоринского дома. Это — один из двух флигелей, расположенных справа и слева от ворот. Но который?

«Когда я проснулся, на дворе уж было темно. Я сел у отворенного окна(...) Вдали за рекою, сквозь верхи густых лип, ее осеняющих, мелькали огни в строеньях крепости и слободки».

Бесполезно сегодня смотреть от бывшей усадьбы в сторону бывшей крепости. Полуторавековой парк мало чем напоминает прозрачную рощицу, в которой прогуливался автор «Героя нашего времени». Но взглянем на старинный план: из правого флигеля крепость и слободка не могли быть видны — их заслоняли здание ресторации и холм, на котором оно стояло. Остается левый флигель, для которого этой помехи не существовало,— тот самый дом с портиком, фасад которого выделяется на литографиях. Из окон этого домика виден и балкон Веры.

Замечательно, что в черновиках романа говорилось: «...в большом доме *против* источника»[8]. В окончательном варианте уточнено: «*близ* источника». И неудивительно. Писатель вспомнил: дом Веры был в глубине усадьбы, а против источника стоял другой — где поселился сам Печорин.

В 1841 году А. И. Арнольди зарисовал большой дом и окрестности[9]. Рисунок интересен тем, что художник находился не перед усадьбой, а за ней, на горе. Между большим домом и источником можно разглядеть четырехскатную крышу одноэтажного строения. Но это значит, что в сторону источника должен быть обращен один из скатов. Почему же на литографиях изображен широкий фронтон, венчающий четыре видимые и, как нам кажется, несколько невидимых колонн?..

Бродя по старым переулкам Кисловодска, взбираясь на его кровли и вершины окрестных гор, мог ли я предполагать, что главная удача ожидает меня за тысячи километров от этих мест — в полутемном хранилище столичного музея... Перебрав несколько сот старинных рисунков, открыток и фотографий, я вдруг прочел: «Кисловодск. Дом, где квартировал Печорин». Переведя дух, всмотрелся. Типичный многотиражный подарочный снимок. На паспарту — золотое тиснение: «Виды, типы Кавказа. Фот. Энгель. Мин. воды»[10]. Отлично просматриваются ворота, двое чумазых ребятишек, а за оградой четырехскатная крыша и... Так вот в чем секрет! Небольшой темный треугольник — фронтон, венчающий четыре колонны, принадлежит выступу на фасаде: эркеру, или фонарю. При взгляде от Нарзана треугольник этот, проектируясь на треугольный же скат широкой крыши, и создавал иллюзию большого фронтона. Отсюда — обманчивое представление о дополнительных колоннах, якобы скрытых зеленью.

Фантазия одного фотографа? Но, во-первых, фирма Энгеля славилась добросовестностью. А во-вторых... Во-вторых, вслед за этим идет другой снимок с таким же названием, но работы Д. Ермакова — известного мастера из Тифлиса[11]. Здесь уже иной ракурс: вид из сада. На холме, за рядом тополей, четко вырисовываются контур фасада, рамы окон, высокие ступени.

Можно, конечно, задуматься: а было ли первоначально крыльцо



Дом Реброва в Кисловодске. 1841. Литография по рисунку А. И. Арнольди.

Дом, где квартировал Печорин. Конец XIX в. Фото А. К. Энгеля.

▷

Дом, где квартировал Печорин. Конец XIX в. Фото Д. Ермакова.



таким, как на фото,— эркер с трехчастным окном и полуколоннами — или представляло собой открытый портик с балюстрадой? Что видим мы на литографии 1834 года: окно или остекленную дверь, выходящую на крыльцо? Ведь именно так оформлялись фасады большого дома и ресторации. Но это уже детали...

В том, что снимки эти отнюдь не трюк кавказских фотографов, убеждает нас и книга, изданная в 1891 году. Упомянув о главном доме, автор добавляет: «В усадьбе находились во времена Реброва еще два других флигеля: один из них, налево при въезде в усадьбу, принадлежит теперь наследникам Реброва; в нем помещается контора дилижансов...»[12]

Но комнаты у Нарзана приносили верную прибыль, и на месте обветшалого строения возникает двухэтажная каменная гостиница.

Нет больше дома Печорина!.. Охватывает досада: найти наконец — и сразу потерять...

Стоя у Нарзана, обрамленного мрамором и закрытого стеклянным колпаком, начинаешь сомневаться: а было ли это все — точеные перильца у источника, легкие галереи, звон стаканов из открытых окон ресторации?.. Фырчат автобусы, стучат электрички, ревут авиалайнеры. Где уж тут расслышать цокот копыт? Но мы вслушиваемся — и слышим. Закрываем глаза — и видим: по степной дороге, берегом Подкумка мчится одинокий всадник...

Купальня, которая всеми забыта

«Велев седлать лошадей, я оделся и сбежал к купальне,— вспоминает Печорин свои сборы на дуэль с Грушницким.— Погружаясь в холодный кипяток нарзана, я чувствовал, как телесные и душевные силы мои возвращались. Я вышел из ванны свеж и бодр, как будто собирался на бал».

Что за купальня упомянута здесь?

В монографии Ф. А. Баталина, увидевшей свет более века назад, подробно описано большое купальное заведение у Нарзана с шестью деревянными самоварами, которые дымили вовсю[13]. Ссылаясь на баталинскую работу, авторы многочисленных путеводителей делают вывод: поскольку других ванных зданий в этот период не было, то, несомненно, Печорин имел в виду именно эту купальню[14]. И сокрушаются: «Не только следа, но и воспоминаний не осталось уже от деревянной купальни, в которой Печорин перед дуэлью принимал освежающую ванну»[15].

А между тем все обстоит совсем иначе. На рисунке Арнольди слева — источник и галерейка. Справа — большая казенная купальня, что «состоит из двух параллельных между собой строений, которые по бокам соединены стеною и образуют сомкнутый четвероугольник с большим двором посредине». Топографический план показывает: расстояние от усадьбы до нее — 50 саженей.

Произнесите теперь: «Я оделся и сбежал к купальне». Это «сбежал» никак не вяжется с предполагаемой стометровкой по плоскости — из ворот усадьбы мимо источника к самоварам. Дробный стук каблуков по четырем ступенькам и десяток шагов по утоптанной тропке на склоне холма — вот что слышится в лаконичной фразе.

Печорину незачем было выходить за ворота. В 1829 году сообща-

Купальня

Дом Печорина

Дом княжны Мери

0 5 саж.



Топографический план окрестностей Нарзана. 1829. Фрагмент.

Старинная ванна из доломита.

лось: «Перед красивыми деревянными домами, выстроенными господином статским советником Ребровым, также находится деревянный домик с ванною, которая наполняется горячею водою посредством трубы, проходящей из котла, вмазанного в печь позади дома; холодною же чрез другую трубу из самого источника... Купальня сия весьма выгодна для жильцов сих домов, которые пользуются ею, не прибавляя за сие особенной платы»[16]. По старинному плану маленькая купальня размещалась возле самой ограды, неподалеку от дома Печорина.

И вновь обратимся к литографии 1834 года. Мы уже знаем, что на ней изображены: *источник*, где поутру встречаются герои романа, *ворота*, ведущие в усадьбу, одноэтажный *дом Печорина*, *балкон мезонина*, на который выходит Вера, наконец, *сад*, покрывающий отлогость против обоих домов. Но, оказывается, это не все. Только теперь обращаем внимание на приземистое строение слева, крыша которого едва виднеется из-за ограды. Только теперь понимаем, что на литографии, являющейся своеобразной иллюстрацией к роману, показана и *ребровская купальня.* В описании 1847 года о ней еще упоминалось[17]. Но путеводитель начала нашего века констатирует: «В нижней местности усадьбы, принадлежавшей Реброву, находится каменная ванна. Кто и когда ее устроил — остается неизвестным»[18]. Прошлое позабыто...

В самом центре сегодняшнего Кисловодска, перед входом на выставку «История курорта», стоит странная ванна, выдолбленная в глыбе доломита. Вам объясняют: «Одна из первых; нарзан подогревался раскаленными ядрами...»

Но где находилась она прежде?

«Вначале — поблизости от дома Реброва,— рассказывает Всеволод Александрович Черненко, много лет заведовавший экспозицией.— Потом ее перевезли к Октябрьским ваннам. А затем уже, в 1957 году, перетянули стальными полосами и доставили сюда».

Вот цепочка и замкнулась.

Шумит, пульсирует центр города. Одна группа туристов сменяет другую. Слушая экскурсовода, люди пытаются представить себе прошлое. Это нелегко: слишком велики перемены. Между тем уцелевшая деталь старинных декораций на самом виду. И мы проходим мимо, даже не подозревая, что перед нами хотя и забавный, но тем не менее удивительный, а главное — вполне реальный памятник именно того времени, о котором повествует лермонтовский роман.

«ТА САМАЯ» СКАЛА?..

Скалу эту именуют в Кисловодске «лермонтовской». Изображения и описания ее переходят из одного путеводителя в другой вот уже целое столетие[1]. Интересно свидетельство художника М. А. Зичи (1881): «...показывают с твердой уверенностью... также и скалу, где произошла дуэль и был убит Грушницкий»[2]. Блестящий график, Зичи запечатлел эти места в иллюстрациях к «Княжне Мери», которые запомнились многим поколениям читателей.

Приближаясь к скале, испытываешь нетерпение. Приблизившись — недоумение. Воображение рисовало совсем иное. По роману в ней 30 саженей (около 65 метров — высота двадцатиэтажного дома!); узкая

тропинка ведет на вершину; там — площадка, имеющая форму почти правильного треугольника и покрытая мелким песком; с вершины открывается вид на Эльбрус и снеговой хребет; у подножия утеса во мраке — «мшистые зубцы скал»...

Перед нами же утес не выше 15 метров. Никакой тропинки нет и в помине. Наверх можно лишь вскарабкаться по узким уступам. Песок на вершине? Такого быть не может: утес сложен из пластов известняка. Сама вершина — овальный островок длиною шесть, а шириною четыре шага. Здесь попросту негде расположиться двум дуэлянтам и трем секундантам. Скала лежит в глубокой котловине. Вокруг — травянистые скаты ближних холмов. У основания утеса — мирная зеленая лужайка...

Добавим, что отсюда до Нарзана не пять, а только четыре версты. Что лермонтовское описание ущелья ничего общего не имеет с долиной Ольховки, где утренние лучи освещают не верхи нависающих утесов, а зеленые маковки холмов. Что утесистой может быть названа лишь последняя верста пути, но и здесь никакой «дымной дали» нет: каменный коридор то и дело резко поворачивает, ограничивая видимость какой-нибудь сотней-другой метров...

«Спускаясь по тропинке вниз, я заметил между расселинами скал окровавленный труп Грушницкого»,— читаем в романе. А на рисунке Зичи мы видим Печорина, который стоит прямо над убитым у подножия утеса. Но не следует слишком винить художника: он был вынужден иллюстрировать не столько «Княжну Мери», сколько возникшую в Кисловодске *легенду* о «дуэльной» скале.

Неужели не было сомнений в правдоподобии легенды?

Были. В изданиях начала нашего века еще встречалось осторожное: «Справедливость требует отметить, что существующая скала... довольно смутно напоминает описанную в романе»[3]. И более решительное: «Так называемая лермонтовская скала расположена в некрасивом ущелье, где едва ли когда была нога Лермонтова»[4]. И все же позднее легенда упрочилась.

Бештау вместо Эльбруса

А между тем напрашивалось очень простое решение. Два «студеных ручья» встречались у Нарзана. И поскольку Ольховка отпадает, остается Березовка. Высота утесов здесь доходит до 40—50 саженей; можно искать тридцатисаженную скалу. Но как? Да и существует ли она вообще?

Смотрю снизу, со дна ущелья — несчетные выступы. Иду поверху — о! — сколько их, этих «треугольников»!

И все же...

Отшагав «положенные» пять верст от города, останавливаюсь у речной излучины. Мощная доломитовая стена вырастает из зеленых склонов. А теперь: «Видите ли на вершине этой отвесной скалы, направо, узенькую площадку?..»

...Наверху ждет разочарование. Площадка хотя и имеет треугольную форму, отнюдь не покрыта мелким песком, а поросла травою. Но главное — где же *«Эльборус на юге»?!* Где горная цепь? Кругом — пологие холмы травянистого плоскогорья. Правда, поднявшись чуть



Дуэль Печорина и Грушницкого. Рисунок М. А. Зичи. 1881—1891.

Здесь стоял Грушницкий?.. (Ущелье Ольховки на рассвете).

...или здесь (Скала на Березовке).





выше, мы действительно видим «золотой туман утра» и *на северо-востоке* — четко очерченный контур далекого... *Бештау.*

Следует заметить: писатель Д. Л. Мордовцев, впервые посетивший Кисловодск в 1879 году, высказался за путь именно по Березовке. Однако, не давая никаких определенных указаний о местоположении «дуэльного утеса» (быть может, он имел в виду тот же, что и мы) и вкладывая в уста своей привставшей на цыпочки героини восклицание: «Ах, как отсюда хорошо виден Эльбрус!»,— Мордовцев, к сожалению, выдает желаемое за действительное[5]. Ни с одной скалы над Березовкой нельзя увидеть ни Эльбруса, ни тем более снегового хребта. Ни с одной. Даже если привстать на цыпочки...

Итак, ущелье Ольховки не годится. Ущелье Березовки, казалось бы, подходит, но... Третьего ущелья здесь нет. Где же она, *та самая* скала?.. И тут мне слышится насмешливый голос автора «Княжны Мери»:

— ***Вы знаете, что такое тип? я вас поздравляю***[6].

Говоря о типах и прототипах, мы обычно имеем в виду литературных героев и реальных людей, с которых эти герои списаны. Позволительно ли применять аналогичные понятия к пейзажу в литературном произведении?

Характеризуя лермонтовский пейзаж, часто приводят высказывание современника поэта и его переводчика на немецкий Ф. Боденштедта: «...он всегда и во всем остается верен природе до мельчайших подробностей»[7]. Знаменитому путешественнику П. П. Семенову-Тян-Шанскому приписывают слова: «Лермонтов был певец природы, он был поэт-географ»[8]. Цитируют академика А. Е. Ферсмана: «Описания Пятигорска и Железноводска в «Княжне Мери» можно поставить на уровень лучшего научного исследования... Он дал лучшие географические описания... района Минеральных вод, северных склонов Кавказского хребта...»[9]

Следовательно, «верность природе», необыкновенная точность очерка, «географическое описание»... А как быть, если описанное *не соответствует* реальности? Тогда услышим непременное: «Можно ли поверить алгеброй гармонию? Перед нами просто поэтическая фантазия!..»

Таковы два полярных подхода. Или — или.

Отложим на время теоретизирование — выводы еще придут. Пока ясно одно: описание скалы дуэли — отнюдь не географическое. Имея общие черты с реальной скалой на Березовке, «литературная» скала в целом отличается от нее. Видимо, дуэльная скала — это *художественный* образ, созданный писателем на основе реального объекта. Но как построен этот образ, из чего возник? Не подскажут ли нам ответ живописные работы Лермонтова?

Фантазия на темы Бермамыта

Этот небольшой холст в розовых тонах исследователи считают наиболее законченным и совершенным произведением Лермонтова-живописца. «Картина изображает вид на Эльбрус, очевидно, с Бермамыта»,— поясняет известный искусствовед Н. П. Пахомов, относя полотно к числу «выполненных безусловно с натуры»[10]. «С высот Бермамыта любовался прекрасной панорамой Лермонтов,— сообщает В. А. Никитин, автор

путеводителя по горному Ставрополью.— Здесь он написал картину с видом на Эльбрус»[11].

Тридцать пять верст от Кисловодска в горы — и вот Бермамыт. Где она, та самая точка, с которой написано полотно?

Увы, точки такой не существует!

Вершина Большого Бермамыта. Ажурная пирамидка отмечает высоту 2592 метра над уровнем моря. Отсюда-то и видны основные компоненты лермонтовского пейзажа: часть плато и пропасть справа, вытянутый силуэт Малого Бермамыта впереди, за ним Эльбрус посреди бесконечной череды горных вершин. Вот как будто и «смотровой треугольник», на котором художник поместил две фигуры. Но где все то, что изображено на полотне перед этим треугольником? Где причудливая расселина, острозубая стенка слева, каменные глыбы, встающие из бездны справа? Ничего этого нет: ровное поле, мягкая трава.

По мере удаления от пирамидки окрестный пейзаж все более утрачивает первоначальные черты. Обрывы сменяются осыпями. Затем — снова обрывы. Но вот плато, образующее вершину Большого Бермамыта, заканчивается. Зеленый склон круто уходит вниз. Табун на дне лощины кажется горсткой муравьев. Прямо перед глазами — Сторожевая скала.

Тремя верстами севернее

Полтора часа брел я от начала пути до вершины Сторожевой скалы. Взойдя на нее, убедился: сразу за вершиной — пропасть. Дальше идти некуда. Но зачем был весь этот долгий путь? Что общего между холстом Лермонтова и видом, открывающимся отсюда? Острозубая стенка с картины так и не встретилась. Малый Бермамыт совсем исчез за зеленой спиной плоскогорья. От величавого Эльбруса остался лишь двугорбый холмик, переместившийся к тому же справа налево. И уже совершенно иной силуэт чернеет перед нами — западный гребень Большого Бермамыта.

Иной? А ведь это на что-то похоже! Вспоминается самый первый вид. Если верхняя часть контура дальней горы подобна своему аналогу на картине, то нижняя существенно отлична. В натуре это гладкая линия, имеющая к тому же очень незначительный уклон. А на холсте — крутая зубчатая гряда. С новой точки обзора эта гряда и возникает передо мною, требуя — приглядись!

Мало-помалу происходит «узнавание». Дальний план: снеговой хребет. Средний план: холм на плато слева, основание его подчеркнуто теневой линией; пологий склон холма до «смотрового треугольника». Передний план: сам треугольник, холм слева и характерная тень от него...

Как ни парадоксально, но хочется повторить те же слова, что и на вершине Большого Бермамыта: именно здесь природа продиктовала художнику форму и взаимное расположение элементов картины.

Вспоминаются строки из лермонтовского письма: «Я снял на скорую руку виды всех примечательных мест, которые посещал, и везу с собою порядочную коллекцию...»[12] Теперь только начинаешь понимать: «виды» — это беглые зарисовки, наброски, эскизы, которые легли в основу работы над полотном. Собственно, чему тут удивляться? Приемом этим пользуются многие художники. Становится понятным, что вершина





Кавказский вид с Эльбрусом. Картина М. Ю. Лермонтова. 1837—1838. ИРЛИ.

Вершина Большого Бермамыта. Фото автора.





В сотне метров от вершины. Фото автора.

Со Сторожевой скалы. Фото автора.

Сторожевой скалы — еще одна точка, откуда был «снят» очередной вид. Еще одна. Но, может быть, существовали и третья, и четвертая? Может быть, «поэтическая фантазия» имела вполне земные корни?..

Тремя верстами южнее

...Еще один рассвет в горах. От пирамидки на вершине — вниз по крутому склону, и через час — подножие Малого Бермамыта. Отвесные стены головокружительно вздымаются в безоблачное небо. Гигантские цирки, отделенные друг от друга мощными выступами, врезаются в скальную толщу. Обнаженные каменные пласты празднично желтеют в утренних лучах. Так вот оно, лицо Бермамыта, обращенное к Эльбрусу!

И тут, в центре ближайшего цирка, замечаю *глыбу из бездны*, которая изображена на лермонтовской картине. Разумеется, это вид снизу, но сомнения быть не может: вот он, узкий вертикальный выступ, заканчивающийся высоко-высоко наверху продолговатой площадкой. Как же выглядит он оттуда, сверху?

...Абсолютного сходства не было. Тем не менее, как и на лермонтовском полотне, это удлиненная скала, встающая из пропасти. На вершине ее разместятся человек двадцать, так что подходящи и размеры.

Не случайно ли это подобие? Нет, оно не случайно. Понимаешь это, когда, пройдя еще немного вдоль обрыва, чуть не проваливаешься на ровном месте в... трещину «с картины». Да, да, в ту единственную трещину посреди ровного плато, которую не удавалось найти прежде. Но, может быть, снова простая случайность? Нет, это не так. Здесь же, в нескольких шагах от трещины, еще две группы скальных выступов, которые кажутся сошедшими с холста. А западная оконечность этой вершины — площадка, черты которой и оказались, наконец, прообразом *глыбы из бездны.*

Однако сомнение не оставляло: почему же нельзя единым взглядом охватить подходящую по всем признакам скалу или группу скал, как это представлено на лермонтовской картине? Ответ пришел позднее. Все «вмещается в кадр», если местоположение наблюдателя будет... выше! Еще один взгляд на холст: всадник, рядом две лошади. Конечно же, и сюда, на эту вершину, Лермонтов взобрался верхом и, не сходя с коня, делал наброски.

После всего обнаруженного закономерной показалась встреча с «отдельно стоящей» острозубой стенкой внизу, на перевале, у северного подножия горы.

От натуры к образу

Да, строить полотно по эскизам — прием довольно обычный. Нас же интересует, как Лермонтов их использовал.

Взяв за основу реальность, он не только сконцентрировал ее черты. Он отбросил все, что не соответствовало образу. Степь — вот что такое вершина Большого Бермамыта. «Дорога в степь» — названы на военных картах 1830-х годов пути, ведущие на плоскогорье[13]. И, право, если бы не глубокие балки и не жуткие обрывы, которыми оканчивается плато

Скалистого хребта к югу, оно ничем бы не отличалось от равнин Пятигорья.

Но разве романтический Кавказ — это степь? И Лермонтов попросту «отрезает» ее, показав самый край плато, его страшные утесы. Одновременно художник добавляет желательное. При этом мы не можем упрекнуть его: такого не бывает! Он резонно возразит: бывает! — указав на реальную деталь пейзажа в окрестностях.

Но, пожалуй, особенно показательна метаморфоза Эльбруса. Поскольку основные элементы взяты с Бермамыта, мы вынуждены согласиться, что заснеженный гигант на полотне — действительно Эльбрус. Но — подчеркнем — *особый, лермонтовский*, как и все остальное.

Эльбрус — естественный ориентир в любой точке плоскогорья — меняет свое положение относительно ближних гор в зависимости от перемещения наблюдателя. Лихой наездник, который проносится из края в край многокилометрового плато, то спускаясь в котловины, то взбираясь на вершины, обнаруживает эту изменчивость в первую очередь.

Такова объективная предпосылка. Ну, а цель художника?..

Чтобы изобразить реальный вид с Большого Бермамыта, требовался сильно вытянутый по горизонтали холст. Ровная линия плато; параллельно ей — столообразная вершина ближней горы и длинная цепь снеговых пиков; над степью — пологие склоны далекого Эльбруса, который отсюда кажется сравнительно невысоким. Так впоследствии и построил свое полотно известный художник Н. А. Ярошенко, сохранив пропорции натуры. Не ставя перед собой задачу сравнивать эти две работы, отметим лишь основное: Лермонтова-художника явно не удовлетворяли реальные пропорции пейзажа. Легендарная Шат-гора *должна быть* гораздо выше всего остального в картине! Она *должна быть* гораздо круче! Она *должна* производить впечатление величия и оправдывать своим видом всеобщее поклонение...

И Лермонтов решительно перемещает гору, разворачивает и увеличивает ее, уравновешивает свет и тень на склонах. При этом становятся проще контуры, отбрасываются ненужные детали. Происходит преобразование мира объективного в субъективный, реального прототипа в художественный тип.

Остается ли неизменным творческий метод Лермонтова-пейзажиста при переходе в иную сферу художественного творчества — в сферу слова?

Возвращение к дуэльной скале

Как бермамытская фантазия, так и описание дуэли в «Герое нашего времени» создавались под свежим впечатлением от Кавказских вод 1837 года. Анализ живописной работы указал реальные прообразы всех ее компонентов. Возможен ли подобный разбор для дуэльной скалы? Имеются ли вокруг Кисловодска подходящие элементы пейзажа? Об утесе на Березовке говорилось прежде. Но оттуда не виден Эльбрус, да и площадка на его вершине не вполне отвечает лермонтовской.

Итак, Эльбрус со снеговым хребтом. Откуда открывается эта панорама? В ближайших окрестностях — только с Большого Седла, одной из вершин Джинальского хребта в десяти километрах от Нарзана. Каж-



Цирки Малого Бермамыта. Фото автора.

«Березовая балка».
Акварель А. Н. Долгорукова.
1839. ГПБ.

«Дуэльный утес» на Малом Бермамыте. Фото автора.







Изменение горных силуэтов. Фото автора.

дый истовый курортник к концу лечебного срока шутя взбегает сюда на рассвете. Но где «вершины гор, как бесчисленное стадо»?

А может быть... Может быть, Лермонтов представлял себе панораму с Машука? Ведь в Пятигорске он пробыл тогда целых два месяца. Эльбрус и снеговую цепь видел он и из окна своего дома, и с вершин всех окрестных гор, где постоянно бродил. В частности, с Машука, действительно: «Кругом... вершины гор... как... стадо». Сравнение вполне приемлемо для лакколитов Пятигорья, а их названия — Верблюд, Бык — словно подсказывают такой образ. Но горы эти можно перечесть по пальцам, да и стоят они среди степи весьма просторно.

Снова тупик? Но вернемся на Бермамыт. «Кавказский вид с Эльбрусом», как правило, заставляет исследователей вспомнить сцену дуэли[14]. Однако идентифицировать полотно с пейзажем из «Героя нашего времени» мы не можем. В частности, и потому, что на холсте нет никаких окрестных вершин: лишь черная бездна да темный силуэт ближнего гребня впереди. Ну, а в натуре?..

Мы на вершине Малого Бермамыта. Уже ничто не загораживает белых пиков Кавказского хребта. Между нами и хребтом — бесконечные зеленые вершины. Среди них лежат верховья крупнейших северокавказских рек: Малки, Кубани, Кумы. Впрочем, это уже география. А поэт, глядя на зеленые склоны, по которым бродили несчетные отары и табуны, сказал:

«Кругом, теряясь в золотом тумане утра, теснились вершины гор, как бесчисленное стадо, и Эльборус на юге вставал белою громадой, замыкая цепь льдистых вершин, между которых уж бродили волокнистые облака, набежавшие с востока».

(Кстати, о географии. Читатель вправе иронически усмехнуться, но на *юге* Эльбрус находится лишь относительно Бермамыта; и с Машука, и с Джинала он виден на юго-западе.)

Идеальная площадка

Идеального треугольника для дуэли не было и на Бермамыте. Пожалуй, самый трудный вопрос во время поисков площадки касался ее величины. Ясно, что на ней должны свободно разместиться два дуэлянта в шести шагах один от другого и три секунданта в стороне. Но все-таки... Почти любую вершину неисчислимых скал вокруг Кисловодска можно счесть треугольной площадкой.

И тут на помощь пришли черновые автографы Лермонтова. В первом варианте читаем: «Вымерили площадку: она была шагов восемь в ширину в самой середине, но подвинувшись ближе к краю...» Итак, автор шел от реально представляемых размеров площадки, но, уже начав описание, вспомнил другое число: «шесть шагов». Эти шесть шагов между противниками упоминались в тексте уже шесть раз: безобидная шутка подгулявшей компании («...на шести шагах их поставлю... Славно придумано!»), заговор («стреляться будете на шести шагах — этого требовал сам Грушницкий»), предупреждение Вернера («смотрите не попадитесь... Ведь на шести шагах!»), осмысление ситуации Печориным («Впрочем, на шести шагах промахнуться трудно... ваша мистификация вам не удастся»), начавшийся было фарс («Извольте отмерить шесть шагов...

Становитесь!..») и, наконец, перехват инициативы Печориным («Видите ли на вершине... узенькую площадку?.. Каждый из нас станет на самом крае... потому что вы сами назначили шесть шагов»).

От шутки до преддверия смертельного поединка — вот те шесть шагов, которые читатель уже прошел, ведомый автором. Это число должно повториться в седьмой, решающий раз и прозвучать резко, как пистолетный выстрел в тишине ущелья. Вот почему Лермонтов вычеркивает «восемь шагов», определяющих ширину площадки. Не прибавляя ничего существенного ни для обрисовки героя, ни для характеристики пейзажа, они только отвлекли бы наше внимание от главного. И автор пишет: «Площадка, на которой они должны были драться, в самой середине...» Убрав точный размер, он хочет как-нибудь охарактеризовать ширину площадки. И снова зачеркивает. При чем здесь середина? Когда основное — сужение площадки к краю, к тому месту, где под дулом пистолета будет стоять его герой. Так появляется: «Площадка, на которой они должны драться, изображала правильный треугольник». Цель достигнута. Отвлекающая подробность — ширина площадки — исчезла. Но и это не удовлетворяет Лермонтова. «Правильный треугольник»? Все же природа — не геометрия. И он добавляет «почти», одновременно заменяя местоимение «они» (автор увлекся описанием дуэльной площадки и забыл, что текст этот из дневника Печорина, следовательно, принадлежит герою) на «мы»:

«Площадка, на которой мы должны были драться, изображала почти правильный треугольник»[15].

Образ выкристаллизовался. Возник своеобразный символ: жизненное пространство (здесь в безопасности расположились стрелок и секунданты) постепенно и неумолимо сужается до узкого выступа, до точки, где стоит обреченный противник; стоит над смертельной пропастью.

И вот теперь, уже в последний раз произносится то роковое число, главное и единственное, которое должно врезаться в память:

«От выдавшегося угла отмерили шесть шагов».

Нам стали ясны причины, по которым писатель исключил размеры площадки из окончательного варианта текста. Но ясно и другое — какой виделась она ему: ***«шагов восемь в ширину в самой середине».***

А теперь вернемся в Кисловодск 1837 года. Безлесные зеленые горы над долиной. Вершина одной из них — монолитная серая глыба с узенькой площадкой впереди. Подымемся сюда. Прекрасный вид на окружающие горы и... Эльбрус; он выступает из-за горизонта на треть своей снеговой шапки. Площадка образована гладким песчаником, который, легко разрушаясь, превратился в мелкий песок. Форма площадки — «почти правильный треугольник». И когда мы отмерим шесть шагов от углового камня, где мог стоять обреченный Грушницкий, то место Печорина окажется на естественном порожке, будто специально для этого созданном. Добавим: длина площадки — шестнадцать шагов, а ширина «в самой середине» — ***восемь*** (!).

...Сегодня эта площадка — «Серые камни» — излюбленное место отдыхающих, одна из точек лечебного маршрута — терренкура. На окрестных горах — густой сосняк Верхнего парка, посаженного в 1902 году[16].

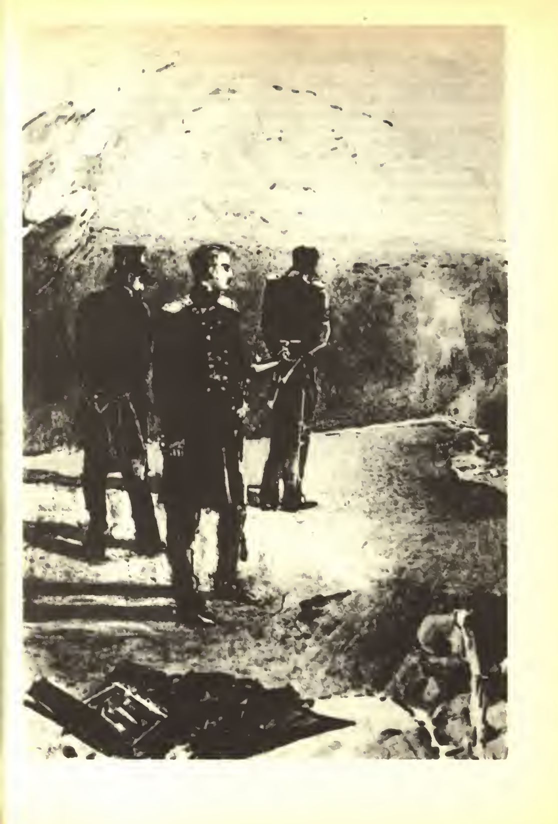




Площадка Серых камней. Фото автора.

Выступ, на котором стоит «Грушницкий». Фото автора.

«Finita la commedia!» Рисунок М. А. Врубеля. 1891.



«Тут бы и остаться жить навеки»

Лермонтов-прозаик строит пейзаж точно так же, как Лермонтов-живописец, беря за исходное реальный материал. Однако было бы неверно говорить о лермонтовском пейзаже *вообще*. Живописные работы «Тифлис» и «Пятигорск» представляются неискушенному зрителю настолько близкими к натуре, что он ищет и... «находит» точку, с которой написаны эти полотна (где-нибудь возле бани «Гогило» или за Елизаветинской галереей). Описание в «Герое нашего времени» кавказских городков заставляло современников говорить о топографической точности лермонтовской прозы.

Бермамытская фантазия на холсте и описание преддуэльного утра в «Княжне Мери» — явления совершенно иного плана. Почему? Пейзаж конкретного города обязывает художника к точности, ибо город этот должен быть узнаваем. Кроме того, для Лермонтова-писателя модные курорты — воплощение заурядности, реальные декорации, среди которых разыгрываются сцены из быта скучного «водяного общества». Здесь все общеизвестно и регламентировано: число стаканов минеральной воды поутру, истовое «потение» в горячих целительных ваннах, завтраки и балы в доме, именуемом то трактиром, то благородным собранием...

Иное дело — горы! Неприступные, величественные, таинственные. Горы, где люди вольны, а легенды необычайны. Горы — желанная обитель («тут бы и остаться жить навеки»). Горы, повелевающие отрешиться от приземленности быта и зовущие воспарить поэтической мечтой над их чистыми вершинами.

Горы вдохновляют художника. Художник творит новый мир.

Так появляется Фантазия на темы Бермамыта.

Опостылевшая обыденность естественно вписывается в реальный архитектурный пейзаж Пятигорска и Кисловодска. Дуэль — выдающееся событие в жизни выдающегося героя («это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения в полном их развитии»). И Лермонтов уводит своего героя в горы. Только там можно найти достойный пьедестал для кульминационной сцены романа. А если в натуре такого пьедестала нет,— ну что ж, он будет создан. Создан так же, как и образ самого героя.

Так родилась дуэльная скала[17].

ТРИ ЛЕРМОНТОВСКИХ СОКРАЩЕНИЯ

Разумеется, Кавказ, возникающий на страницах «Героя нашего времени»,— это художественное преображение действительности. Разумеется, перед нами обобщенные образы, типические характеры. Но доподлинно жизненная первооснова была настолько ощутима, что еще В. Г. Белинский отмечал «непостижимую верность, с какою обрисованы у г. Лермонтова даже малейшие подробности».

Здесь хотелось бы остановиться на сокращениях в тексте романа. Сегодня мы попросту перескакивали через них. А между тем расшифровка их органично связана с биографией самого писателя, с предысторией его вершинного произведения.

«Те, которые были в 1837 году в Пятигорске, вероятно, давно узнали

и княжну Мери, и Грушницкого, и особенно доктора Вернера»,— считал современник[1]. Зная, что доктор «списан» с Николая Васильевича Мейера, служившего при штабе Кавказской линии, догадывались без труда, что во фразе «Я встретил Вернера в С... среди многочисленного и шумного круга молодежи»,— имелся в виду *Ставрополь*.

О владикавказском «полковнике Н...», эпизодическом персонаже, из романа известно лишь, что Печорин ужинал и ночевал в его доме, а утром радушный хозяин, доведя героя до гостиницы, «простился с ним и поворотил в крепость». И тем не менее кавказцы уверяли, что здесь подразумевался Петр Петрович *Нестеров*, житель Владикавказа и командир шестого линейного батальона: «Замечательно симпатичная и образованная личность; веселая натура его, доброта и обходительность привлекали к нему положительно всех»[2].

Попытаемся теперь расшифровать и другие сокращения, учитывая, что роман создан по свежим впечатлениям от кавказских странствий.

В какой полк назначен Печорин?

«— А что Печорин? — спросил я...

— Месяца три спустя его назначили в е....й полк, и он уехал в Грузию».

Прежде чем обращаться к подробностям кавказской биографии Лермонтова, попробуем найти ответ, правильный как с точки зрения военно-исторической, так и филологической.

Строчная буква в начале слова позволяет считать, что речь идет не о собственном имени полка, а о нарицательном — по роду оружия. Сухопутные силы Российской империи подразделялись на пехоту, кавалерию, артиллерию и инженерные войска. Но последние представляли собой саперные батальоны и конно-пионерные эскадроны. Артиллерия состояла из батарей. *Полки* существовали только в кавалерии и пехоте.

Кавалерия была тяжелой (полки кирасирские, драгунские и один конно-гренадерский) и легкой (полки уланские, гусарские и один жандармский). Ни одно из этих названий нам не подходит. Остается пехота.

Тяжелую пехоту составляли полки гренадерские и пехотные, а легкую — карабинерные и *егерские*[3].

Итак е[герски]й? Но здесь вписано нами шесть букв, а в тексте академического издания 1957 года пропущенные буквы заменены четырьмя точками[4]. Следует отметить, однако, что в трех изданиях «Бэлы», увидевших свет при жизни автора, стояло пять точек: «е.....й»[5]. Случайность? Нет. Лермонтов обычно педантичен в подобных деталях. Вспомним, к примеру, что в заголовке-посвящении своих стихов он пишет: «Н. Ф. И....вой», то есть «Н. Ф. И[вано]вой», ставя четыре точки в строгом соответствии с числом пропущенных букв[6].

Как же сократить на одну букву название полка? Очень просто: заменив суффикс «ск» на «н». Получится — «егерный» (аналогично терминам: пехотный, карабинерный, саперный, пионерный). Правда, эту форму слова мудрено сыскать в словарях, но она бытовала в разговорной речи и военных документах. Промелькнувшее в непринужден-

ной реплике Максима Максимыча, слово это вполне соответствует складу языка старого армейца.

Можно ли говорить о конкретном полке, который подразумевал автор «Бэлы»?

Проследим за маршрутом поэта в 1837 году. Два егерских полка стояли в Грузии. Штаб-квартира одного из них, Мингрельского, находилась в урочище Белый ключ, в стороне от известного нам маршрута Лермонтова. Правда, летом этого года два батальона мингрельцев занимали передовые посты Кисловодской кордонной линии, в том числе около горы Бермамыт[7], где Лермонтов побывал и где сделал эскизы к своей картине «Кавказский вид с Эльбрусом». Думается, однако, что поездка к подножию Эльбруса вряд ли могла напомнить о полке, расположенном в Грузии.

Закономернее «назначить» Печорина в другой полк, не только числившийся, но и полностью размещенный в Закавказье — Тифлисский егерский. Полк квартировал не в Тифлисе, как можно подумать, а в ста двадцати верстах от него, в селении Царские колодцы, рядом с Нижегородским драгунским, прапорщиком которого был поэт. Штаб-квартирою драгун считался соседний Караагач, но их летний лагерь до самого ноября стоял в четырех верстах от Царских колодцев, где был постоянно расположен запасной эскадрон нижегородцев и где жили многие офицеры. Радушный дом подполковника Нечволодова служил здесь, по свидетельству историка, «любимым центром» полкового общества[8]. Несомненно, и в этом доме Лермонтов часто встречался с офицерами из соседнего полка, боевыми товарищами драгун. Как знать, не было ли среди них прототипа героя будущего романа и не подсказывает ли это нам пути дальнейших изысканий?.. В том же, что имя полка берется писателем не случайно, убеждает раскрытие следующего сокращения.

Где служил Грушницкий?

«Приезд его на Кавказ — также следствие его романтического фанатизма... он едет не так, просто, служить, но... ищет смерти... Он мне сам говорил, что причина, побудившая его вступить в К. полк, останется вечною тайной между им и небесами».

Среди войск Отдельного Кавказского корпуса в период первой ссылки Лермонтова было два полка с подходящим названием. На левом фланге Линии — на границе с чеченскими землями в терских станицах и заречных укреплениях — размещались роты и батальоны *Куринского* егерского. Поэт бывал в этих местах: в Шелкозаводском, имении своих родственников Хастатовых, он гостил; со станицей Червленной связана история создания «Казачьей колыбельной песни» и «Фаталиста»; в укреплении «Таш-кичу», иначе Каменном броде, происходит действие «Бэлы». И в этой повести, и в личных письмах Лермонтов упоминает Кизляр — крупную крепость и торговый город, «Париж левого фланга», как величали его кавказцы...[9]

Тем не менее Куринский полк нам придется отвергнуть и перенестись на несколько сот верст к западу — «от Кизляра до Тамани». Помогает подробность: Печорин познакомился с Грушницким *в действующем отряде*, куда направлялся *через Тамань*. Конечной целью героя

был Геленджик — крепость на берегу Черного моря. Значит, речь идет о Закубанской экспедиции. Ядро ее составляли полки 20-й пехотной дивизии: Тенгинский и Навагинский пехотные и ***Кабардинский*** егерский[10].

Итак, Кабардинский. Полк мог привлечь романтически настроенного добровольца и своей боевой репутацией («полк справедливо считался самым лучшим в дивизии»[11], чины его носили на шапках знак отличия), и своим ежегодным участием в экспедициях, и тем, что условия горной войны отводили егерям главную роль, а следовательно, по мнению честолюбивого юнкера, и возможность быстрее заслужить награду. «Кабардинские роты большею частью назначались для занятия лесов, в стрелковые цепи и вообще в легкие колонны, потому что они были егеря, и предполагалось, что это их прямое назначение,— сообщает полковой летописец,— другие же батальоны все были мушкетерские, Тенгинского и Навагинского полков. В сущности, само собою, различия не было никакого, но так уж как-то завелось и поддерживалось все время»[12].

Небезынтересна и внешняя сторона — военная форма, в которой Лермонтов представлял своего героя. Высокий темно-зеленый ворот с чуть заметной красной выпушкой и бледно-синие погоны Кабардинского полка[13], наверняка выгоревшие и поблекшие на южном солнце, еще более усугубляли невзрачность шинели, той знаменитой солдатской шинели, в которую драпируется влюбленный юнкер у пятигорских источников «по особенному роду франтовства».

И даже произведенный в офицеры и являющийся на бал «в полном сиянии армейского пехотного мундира», Грушницкий вызывает у Печорина лишь желание расхохотаться. Лейб-гусарская ирония автора понятна: что́ скромный темно-зеленый мундир против ярко-алого доломана, расшитого золотыми шнурами, и щегольского ментика, небрежно и красиво развевающегося за спиной!..

Но главное, разумеется, не в том, что на пресловутых нумерованных пуговицах Грушницкого было выбито «39» — номер, присвоенный Кабардинскому егерскому[14], а в том, что Лермонтов «зачислил» своего героя в этот полк не случайно.

Одним из явных прототипов Грушницкого был Н. П. Колюбакин. Вспыльчивый, фатоватый, любитель вычурной фразы — таким запечатлели его мемуаристы. Ранение в ногу послужило причиной поездки на воды, где и состоялось знакомство с Лермонтовым. Все это давно известно.

Ныне же из архивных документов выяснилось: именно в рядах Кабардинского полка в 1836 году получил Колюбакин ранение. Следующим летом, выздоровев, он из Пятигорска вновь отправляется к егерям. С этим же полком участвует в экспедиции и черной памяти Н. С. Мартынов, личность которого иногда также связывали с образом Грушницкого.

Необходимо отметить, однако, что, в отличие от литературного героя, Колюбакин, два года подряд сражаясь в рядах Кабардинского егерского, был *прикомандирова́н* к нему только на время экспедиции. Числился же он, как и Лермонтов, в Нижегородском драгунском. Аналогично Мартынов, воюя рядом с ним, оставался кавалергардским поручиком[15]. Штрихи эти — исключая простое отождествление — в какой-то мере иллюстрируют процесс творчества: переход от жизненных фактов к художественным образам[16].

Офицеры с пятигорского бульвара

Запись от 13 мая в журнале Печорина:

«После обеда часов в шесть я пошел на бульвар: там была толпа; княгиня с княжною сидели на скамье, окруженные молодежью, которая любезничала наперерыв. Я поместился в некотором расстоянии на другой лавке, остановил двух знакомых Д... офицеров и начал им что-то рассказывать; — видно, было смешно, потому что они начали хохотать, как сумасшедшие. Любопытство привлекло ко мне некоторых из окружавших княжну; мало-помалу и все ее покинули и присоединились к моему кружку».

Современное литературоведение комментирует: «Вероятно, драгунских офицеров, может быть, офицеров Нижегородского драгунского полка, в котором летом и осенью 1837 года служил Лермонтов»[17].

Комментарий этот имеет давнюю традицию.

В первом собрании сочинений Лермонтова под редакцией П. А. Висковатого (1891 г.) вместо сокращения так и напечатано: «драгунских офицеров»[18]. То же — в полном академическом собрании сочинений под редакцией Д. И. Абрамовича (1913 г.)[19]. Советское академическое издание оставило сокращение нераскрытым, строго придерживаясь первопечатного текста 1840 года.

Подумаем: если Лермонтов действительно имел в виду слово «драгунских», зачем понадобилось сокращение? Ведь на следующих страницах — полностью «раскрытый» драгунский капитан, обрисованный к тому же весьма нелестными штрихами! Кроме того, первая буква сокращения — прописная, а прилагательное «драгунский» уже в первопечатном тексте начинается со строчной. Следовательно, это не название по роду оружия, а собственное имя воинской части. Однако ни один из армейских полков, входящих в состав Отдельного Кавказского корпуса, не имел наименования, начинающегося с «Д»[20]. Может быть, речь идет об офицерах, присланных сюда из других полков армии или гвардии?

Среди русских полков 1837 года (а их число приближается к двумстам!) имеется только один такой — Днепровский пехотный[21], квартировавший далеко от Кавказа. Из военных постановлений известно, что этот полк, наряду с другими, командировал в экспедиции по одному поручику раз в четыре года[22]. Даже если бы и случилось чудо, что поручик этот оказался на Кавказе одновременно с Печориным и 13 мая, вместо того, чтобы воевать в Закубанье, он прогуливается по курортному городку, все равно найти второго ему под пару никак невозможно. К тому же кажется необъяснимым: почему Печорин выделил бы двух офицеров Днепровского полка, одетых в заурядные пехотные сюртуки, из десятков подобных в толпе на бульваре? Скорее, он сказал бы «двух пехотных» или «двух армейских офицеров».

Вернемся, однако, к кавказским войскам. Кроме регулярных, в состав корпуса входили еще войска казачьи. Может быть, автор подразумевал один из полков Кавказского Линейного войска? (Вспомним «Тамань»: «При мне исправлял должность денщика линейский казак».) В нем были полки: Кавказский, Кубанский, Волгский, Хоперский, Моздокский, Гребенской, Кизлярский, Ставропольский, Горский — всё не то.

К линейным были причислены и два Малороссийских казачьих полка[23]. На правом фланге располагалось Черноморское войско. Но полки

его не имели собственных названий, отличаясь лишь порядковыми номерами: 1-й конный, 10-й пеший...[24] (в романе: «часовой, черноморский казак», «черноморский урядник»).

Мы исчерпали состав войск Отдельного Кавказского корпуса и не нашли ни одного «Д... полка». Поняли, что бесполезно искать «Д... офицеров» среди командируемых из России. После всего этого осталась лишь одна, последняя возможность.

Дело в том, что, помимо отдельных лиц, к Кавказскому корпусу прикомандировывались посменно на три года ***Донские*** казачьи полки (по орфографии лермонтовского времени, которая будет соблюдаться и нами, прилагательное «Донские» писали с заглавной буквы)[25].

В 1837 году по Кавказу было разбросано *тринадцать* Донских полков! При этом полк № 13 стоял в урочище Караагач вместе с Нижегородским драгунским, где Лермонтов служил. Полк № 3 занимал посты от Тифлиса до Кайшаура — по пути автора «Бэлы». «Нам должно было спускаться еще верст пять... чтобы достигнуть станции Коби»,— читаем в романе. И далее: «Расставшись с Максимом Максимычем, я живо проскакал Терекское и Дарьяльское ущелье, завтракал в Казбеке, чай пил в Ларсе, а к ужину поспел во Владикавказ». По всем этим дорожным постам располагались казаки Донского полка № 5, а во Владикавказе была их штаб-квартира. И наконец, полк № 20 подполковника Евсеева квартировал в крепости Константиногорской — в четырех верстах от Пятигорска. Донские сотни, охраняя Минеральные воды, стояли в Шотландской колонии, Ессентуках, Кисловодске[26].

Встречаясь с ними везде, Лермонтов мог выделить Донских офицеров еще по одной причине. Если в Линейном и Черноморском казачьих войсках на офицерские должности вплоть до наказного атамана назначались зачастую чины из регулярной кавалерии, то у Донцов офицерами становились только выходцы из своей среды[27].

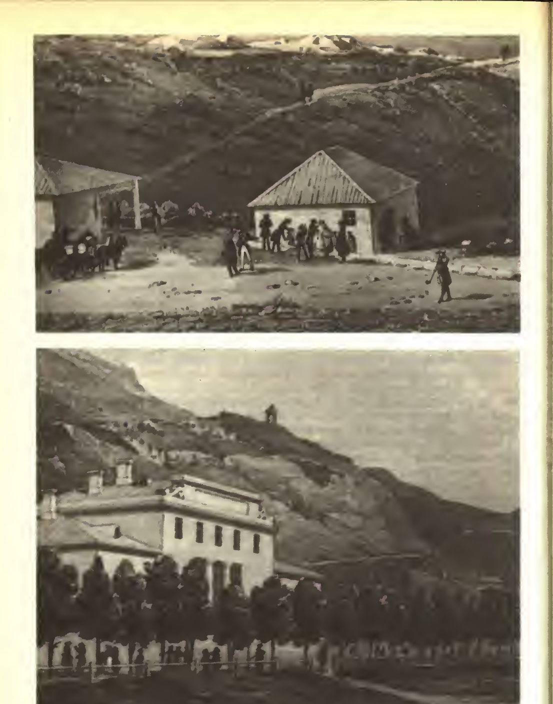
Казалось бы, нужны ли еще комментарии? И тем не менее...

«Чистенький, новенький городок» был изображен Лермонтовым не только на страницах романа, но и на холсте. Его живописная работа «Пятигорск» позволяет увидеть и «домик с красной кровлею над ванной», и аккуратные ряды городских строений, и «серебряную цепь снеговых вершин», оканчивающуюся двуглавым Эльбрусом.

Есть на полотне и пятигорский бульвар. Вдали, у поворота его, виден двухэтажный «дом для неимущих офицеров» (надстроенный, он сохранился и поныне). Неподалеку был расположен «дом для раненых офицеров, выстроенный иждивением Войска Донского генерала Орлова в благодарность за исцеление здешними водами»[28]. Наряду с Николаевскими ваннами и знаменитой ресторацией, где «можно найти... вкусный обед, биллиард и даже танцы с прехорошенькими посетительницами», офицерские дома составляли те «четыре каменные здания, что обращают на себя внимание как по великолепию, так и по искусной отделке и зодчественной красоте»[29].

Кто же обитал в «доме Орлова»? Из воспоминаний декабриста Розена узнаем, что дом этот был предназначен «для больных и раненых Донского войска»[30].

Вот ведь как получается! Помимо того, что Донские полки встречаются автору «Княжны Мери» повсеместно, помимо того, что один из них следит за безопасностью Кавказских минеральных вод, оказывается, что на том самом бульваре, где Печорин, дав волю красноречию, усиленно





«Наконец вот и колодезь... На площадке близ него построен домик с красной кровлей над ванной, а подальше галерея, где гуляют во время дождя» (М. Ю. Лермонтов. Княжна Мери). Фрагмент акварели А. А. Тона. 1832. ГРМ.

Дом Орлова на пятигорском бульваре. Фрагмент акварели А. А. Тона. 1832. ГРМ.

Батальная сцена. Рисунок А. Н. Долгорукова. 1839. ГПБ.

отвлекает от юной княжны ее обожателей, высится красивый дом, где разместились офицеры Донского войска, находящиеся на излечении. Естественно, что офицеры эти, принарядившись, выходят погулять, покрасоваться прежде всего на «свой» бульвар.

Представьте себе две стройные фигуры в синих чекменях, перетянутых в талии кушаком черной китайки; с серебряными чешуйчатыми эполетами; с блестящими петлицами на воротнике и обшлагах; с алыми лампасами на синих шароварах[31] — удивительно ли, что, ярко выделяясь среди «истертых, старомодных» штатских костюмов и блеклой зелени армейских сюртуков, они сразу же привлекли взгляд лермонтовского героя?!.

Рисуя военных персонажей, писатель всегда стремился к конкретности. Например, в неоконченном романе «Княгиня Лиговская» действующие лица — офицеры гвардейских частей: Конного и Преображенского полков, а также Конной артиллерии. В «Герое нашего времени» автор, следуя литературным нормам, употребил сокращения. Но это не столько маскировало, сколько подчеркивало определенность названий, создавая впечатление достоверности. Современный Лермонтову читатель, особенно кавказский, без всякого труда разгадывал нехитрые ребусы. Только теперь, полтора века спустя, это стало представлять некоторую сложность.

ИМЯ НА КИНЖАЛЕ

Имя это дважды названо Лермонтовым по возвращении из кавказской ссылки 1837 года.

В серебряных ножнах блистает мой кинжал
Геурга старого изделье;
Булат его хранит таинственный закал,—
Давно утраченное зелье,—

таков черновой вариант стихотворения «Поэт»[1].

Кроме того, существует прозаический набросок, начинающийся словами «Я в Тифлисе» (дневниковая запись? план задуманной повести?) — увлечение женщиной, причастность к чужой тайне, случайное спасение от гибели... Есть там и такие строки: «Я снял с мертвого кинжал для доказательства... несем его к Геургу. Он говорит, что делал его русскому офицеру»[2].

В лермонтоведческой литературе часто повторяется, что Геург — реальное лицо и что поэта водили к старому мастеру, показывая городские достопримечательности. Между тем нельзя не заметить противоречия. Стихи вызывают представление о некоей легендарной, полумифической фигуре. Прозаические фразы — о кузнеце, которого Лермонтов или его современник, герой задуманной повести, знает лично.

Несмотря на очевидность противоречия, я никогда не обращал на него внимания. Но вот однажды, после публикации статьи о неизвестном портрете Лермонтова[3] пришло письмо с приглашением в гости. Письмо было от... праправнучки Геурга, которая утверждала, что располагает непубликовавшимися историческими фактами. Такое случается не каждый день. Я отправился в Тбилиси.

Мария Ивановна Несмашная не только сохранила семейные предания, но и выявила интереснейшие документы в историческом архиве Грузии. Что же оказалось?

«Геурк Саркисов сын Елиаров» родился в 1769 году в Эрзеруме[4] и принадлежал к семье армянских оружейников, которые унаследовали секрет изготовления булата от далеких предков. К концу века Геурк перебрался из Турции в Тифлис, а брат его Михаил — в Астрахань[5]. Вероятно, фамилия образовалась от имени прародителя и по-турецки звучала Алияр-оглы (оглы — сын). Равнозначное грузинское окончание превратило ее в Елиарашвили; русская транскрипция — Елияров, Елеров, Илеров, почему-то Елизаров и, наконец, устойчивое Элиаров. Кстати, даже улица в старом Тифлисе около их дома — Элиаровская!

Имя мастера также претерпевает в архивных записях многочисленные изменения. По-русски Георгий или Егор; у местных жителей Ягор; правильное армянское произношение — Геворг; тифлисский диалект армянского дает форму Геурк (у Лермонтова — Геург).

Следует напомнить, что на Кавказе оружейных заводов, как в России знаменитых тульских или сестрорецких, не было. Оружие изготовлялось отдельными мастерами вручную. В Тифлисе их было около пятнадцати, но изделия Элиарова считались наилучшими. «Мастер Георг имеет от правительства привилегию на делание сабель и весьма славится своею работою»,— сообщал петербургский журнал[6]. Но только ли? Вот слова путешественника из Англии: «Булатные сабли, выделанные в небольшом числе Геургом и славившиеся своею добротностью, почти все находятся теперь у восточных государей»[7].

Булатное оружие работы Элиарова было и у русского царя: в коллекции Эрмитажа можно видеть саблю с клинком «матового сетчатого дамаска» и кинжальный клинок такой же выделки. На сабле надписи: «Мастер Георг Тифлисский» и «Работа оружейника Его Величества», на кинжале — «Е. И. В. оружейник Геурк»[8].

Холодное оружие, как правило, отмечалось личным клеймом. Вот почему в ситуации, описанной Лермонтовым («Я в Тифлисе»), сразу было ясно, к кому обращаться за справкой.

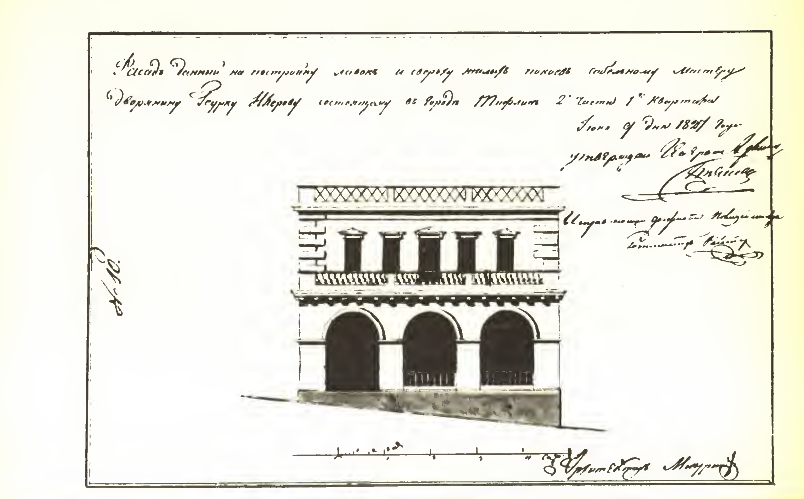
И тем не менее поэт никогда не видел, да и не мог видеть прославленного мастера. «Покойный отец мой императорский оружейник Геурк...» — так начинается архивный документ 1830 года[9].

Как же комментировать слова о кинжале: «Несем его к Геургу»? Что перед нами? План повести о давно минувших временах? Или о событиях, современных автору, но имя дано вымышленному персонажу? Или все-таки перед нами эпизод из жизни самого Лермонтова, но имеется в виду другой кузнец, тезка покойного?..

Есть, однако, еще одна версия, несколько неожиданная: имя следует понимать как... название «фирмы». Отцовское ремесло унаследовали сыновья, от старшего,— ***Каграмана,*** исходило предание, немногословное и лишенное каких-либо приукрашиваний: ***Лермонтов-де заходил, сидел, смотрел на ковку оружия****.

Впору упомянуть и о таком факте: на клинке собственной шашки Лер-

* Мария Ивановна сетует на то, что семейное предание, введенное в научный оборот именно с ее слов в 1957 году, было истолковано как свидетельство встречи поэта с самим Геургом[10].


№ 10



Мастерская оружейника. Рисунок Г. Г. Гагарина.

«Фасад данный на постройку лавок и сверху жилых покоев сабельному мастеру дворянину Геурку Илерову, состоящему в городе Тифлисе 2-й части 1-го квартала.— Июня 9 дня 1827 года».

монтова (Ленинградский литературный музей) выгравирована по-грузински фамилия «Элиарашвили». Изделие ли это старого Геурга или его сыновей — пока не установлено[11].

Как же выглядела кузница прославленных оружейников? Где находилась?

Не исключено, что именно она изображена другом Лермонтова художником Григорием Гагариным на картине «Кузница в Тифлисе» (1840)[12]. На втором плане здесь старинная армянская церковь (она называлась Камоевской), прихожанами которой было семейство Геурга.

Кроме кузницы, существовала лавка. Сфера деятельности сыновей Геурга распределялась так: младший Ефрем (Ипрум) подвизался в кузнице, рядом с которой и жил; старший Каграман представительствовал в лавке. Вспомнив лаконичное свидетельство последнего о Лермонтове, обратим внимание на такую деталь: *сидеть* по-европейски можно было только в лавке, где имелись скамья, ларь или тахта для посетителей. Ковку же можно было наблюдать только в кузнице, а там — где сядешь? Разве что на земле за порогом. Так поступали кавказцы, ожидая, пока подкуют коня. Но невозможно ожидать такого от русского офицера. Поэтому из слов Каграмана следует сделать вывод, что поэт посещал *обе* точки элиаровской «фирмы».

Архивные бумаги указывают расположение лавки: недалеко от главной площади в Оружейном ряду. Прошение сыновей Геурга (начало его цитировалось выше) сообщает, что он «имел три лавки, состоящие города Тифлиса 2-ой части 1-го квартала, которые в 1827 году по приказанию военного губернатора сломаны, а для постройки вместо оных вновь трех лавок и сверху оных жилых комнат выдан нам фасад, почему того же года оные лавки выстроены».

Трехарочная лоджия внизу, пять окон и протяженная балюстрада наверху — таков дом, где бывал Лермонтов. Внешний вид свидетельствует о солидности предприятия. Частично перестроенный, дом сохранился до наших дней.

Фактические материалы, сообщенные М. И. Несмашной, изложены здесь в значительном сокращении. Но ценность их очевидна. Теперь мы совершенно по-новому должны подойти к строкам Лермонтова, поновому осмыслить их.

В карьер против ветра

Геург упоминается лишь в черновом варианте стихотворения «Поэт». Окончательная редакция имеет иной вид. Почему?

Попробуем прежде ответить на другой вопрос: следует ли понимать строку об «утраченном зелье» буквально? Праправнучка кузнеца полагает, что тот действительно не успел передать наследственную тайну булата сыновьям (вероятно, из-за внезапной кончины). Мне это кажется сомнительным. Более того, исторические материалы о развитии металлургии в России заставляют сделать прямо противоположный вывод.

«Под словом «булат» каждый россиянин привык понимать металл более твердый и острый, нежели обыкновенная сталь. Наши поэты, и древние и новейшие, нередко вооружают своих героев мечами булатными... Кому неизвестно поэтическое сравнение золота с булатом Пушкина... Булаты в России давно были известны, хотя искусство приготовления их

никогда не существовало... Родина булатов принадлежит Востоку, и предки наши, бывшие в частых сношениях с азиатцами, от них приобретали булаты и самые познания о достоинствах их... В Азии булаты с незапамятных времен не выходят, так сказать, из моды и сохраняют постоянную ценность, подобно драгоценным металлам...» — писал современник Лермонтова, выдающийся русский металлург Павел Петрович Аносов[13].

Булатные клинки характеризовались неподражаемым узором на поверхности. Существовало три вида булатов. *Ложные* — обыкновенная сталь, на которой рисовкой и травлением наводили рисунок. *Искусственные*, или *сварочные*, получались многократной сваркой между собою различных сортов стали. Наконец, *настоящие*, или *литые*, булаты представляли собою однородный материал; особенно славилось так называемое «индийское железо».

В первой половине XIX века европейские страны начали усиленно искать технологию производства булата. Для России это также было вопросом государственного значения: холодное оружие играло главную роль в армиях той поры. В 1828 году была поставлена задача: «На Златоустовской оружейной фабрике ввести выделку сабель равной доброты с выделываемыми в Азии».

Вскоре царю было доложено, что «лучший в Тифлисе мастер Каграман Элиаров» дал обязательство открыть «наследственный секрет» и «обучить людей делать по сему секрету оружие». На пробу он изготовил сабли и кинжалы из «настоящего» (то есть литого) булата и «на манер булата» (то есть из булата сварочного). Из официальной переписки видно, что мастер использовал «индийское железо», «турецкую сталь», «турецкий чугун в порошке» — традиционное сырье, с которым имели дело его предки в Эрзеруме[14]. Журнальная статья того времени без обиняков поясняет: искусство изготовления булатного оружия Каграман унаследовал от своего отца Геурга[15].

Поскольку правительство не могло обеспечить ввоз из-за рубежа «индийского железа» и массовое производство клинков из литого булата оказывалось невозможным, Каграман научил златоустовских мастеров делать оружие из сварочного булата, используя железо и сталь российских заводов. Он получил в подарок тысячу червонцев и был награжден золотой медалью с надписью «За полезное» для ношения на анненской ленте на шее.

Отзыв современников о продукции самого Каграмана: «Нельзя не признать в сварочных клинках Элиарова высокого для сабель достоинства, что доказывает самая проба на них нередко употребляемая, а именно отсечение с одного удара головы быка...»[16]

В 1833 году оружейники Златоуста начали производство сабель из сварочного булата по методу Элиарова. Но это еще не все. Тогда же и там же Аносов после самостоятельных пятилетних опытов впервые в Европе получил из отечественного сырья «настоящий», или литой, булат, аналогичный лучшим восточным образцам. Это было крупнейшим достижением науки и техники. К 1837 году (первая кавказская ссылка Лермонтова) было изготовлено уже значительное количество клинков из аносовского булата, послано в Петербург и высоко там оценено.

Конечно, выделка булата на Востоке была овеяна легендами и сопровождалась порой экзотическими манипуляциями. Вот как, по словам жителей Тифлиса, сын Геурга закаливал клинки: «Возле кузницы стоял наготове

всадник, который пускался в карьер и летел во весь опор, подняв клинок против ветра. Сталь закаливалась быстрым движением воздуха»[17].

Эффектно, не правда ли?

Но Аносов еще в 1829 году разработал, внедрил и описал в «Горном журнале» способ закалки при помощи заводских мехов[18]. Прозаично донельзя: вместо головокружительной джигитовки — железный ящик на воздуходувной трубе. Но зато закаливается не одно изделие, а десятки одновременно. В точно выверенном режиме. С гарантией одинакового качества. Древние приемы обретали научное обоснование и промышленную технологию.

А результаты? Они были обобщены в книге Аносова «О булатах» (1841 г.), немедленно переизданной на немецком и французском языках: «Известия, сообщенные нам путешественниками о достоинстве некоторых азиатских булатов, отнюдь не преувеличены, как многим из новейших металлургов до сего времени казалось... Итак, если коленчатым или сетчатым булатом перерезывают легко на воздухе газовый платок, то тут нет ничего преувеличенного; моими булатами я мог делать то же самое... Оканчиваю сочинение надеждою, что скоро наши воины вооружатся булатными мечами, земледельцы будут обрабатывать землю булатными орудиями, наши ремесленники выделывать свои изделия булатными инструментами...»[19]

«Наследье бранного Востока»

Теперь мы знаем, что в период пребывания Лермонтова на Кавказе процесс изготовления булатных клинков не являлся тайной ни для тифлисских оружейников, ни для их уральских коллег. Секрета не было — было налаженное производство.

Приходит догадка, почему первый вариант стихотворения «Поэт» был отвергнут, почему исчезла строка об «утраченном зелье». Что же касается имени кузнеца, то, прежде чем говорить о его *исчезновении,* хочется понять, почему оно *возникло.*

Вспомним пушкинский «Кинжал» (1821):

Лемиосский бог тебя сковал
Для рук бессмертиой Немезиды,
Свободы тайиый страж, карающий киижал,
Последний судия позора и обиды[20].

Исследователями давно отмечена перекличка этой строфы с первыми строфами лермонтовских произведений[21].

Люблю тебя, булатиый мой киижал,
Товарищ светлый и холодный.
Задумчивый грузии на месть тебя ковал,
На грозиый бой точил черкес свободиый.

«Кинжал» (1838).

В серебряных иожнах блистает мой киижал,
Геурга старого изделье;
Булат его храиит таииственный закал,—
Давио утрачеииое зелье.

«Поэт» (1838)

Миновало семнадцать лет. Другая эпоха, другой поэтический словарь. «Лермонтов... освобождает литературные стили от мифологических

образов и выражений классицизма... окончательно порывает с литературным языком XVIII века»,— к такому выводу пришел академик В. В. Виноградов, анализируя состав лермонтовского языка[22]. Наш частный случай иллюстрирует вывод ученого. «Лемносский бог» по древнегреческим мифам — это Гефест, бог огня и покровитель кузнечного мастерства, свергнутый с неба на остров Лемнос; Немезида — богиня судьбы и возмездия. Помня стихи Пушкина, следуя им вольно или невольно, Лермонтов ищет в живом русском языке замену мифологическим персонажам.

Третья строка лермонтовского «Кинжала». Вместо лемносского бога появляется «задумчивый грузин», вместо богини возмездия — просто «месть». Контрастность перевода высокопарных символов в простые жизненные понятия обусловлена интимно-лирическим характером стихотворения (первоначальное название — «Подарок»):

Лилейная рука тебя мне поднесла
В знак памяти, в минуту расставанья...

«Поэт» — произведение энергичное, ораторское; итог размышлений о назначении поэта, о месте поэта в обществе. Оно построено на сравнении: кинжал — поэт. Исходный образ должен быть идеально-возвышенным, представать в романтическом ореоле далекого прошлого.

Естественно предположить: имя тифлисского кузнеца возникло не только потому, что Лермонтову доводилось держать в руках оружие его работы. Прославленный на Кавказе Геург — оправданная параллель архаическому Гефесту, он — *земной* бог кузнечного дела*.

Третья и четвертая строки были продиктованы устойчивым представлением о булате как своеобразном реликте, тайна которого давно погребена. Отсюда в черновике — «для нас утраченное зелье», исправленное затем на «давно утраченное зелье»[24].

Что же получилось в целом? Прочитаем снова всю строфу.

Не зная, кто такой Геург, заключаешь: кинжал — старинное изделие некоего легендарного мастера. Но современники-кавказцы возразили бы:

— Позвольте, так ли «давно»? Еще десять лет назад Геург был среди нас!.. И потом — почему «утраченное»? Вточь такие кинжалы в той же самой кузнице делают Каграман и Ефрем Элиаровы, которые *переняли* тайны ремесла у своего отца, как тот некогда у многих поколений своих эрзерумских предков.

Четвертая строка явно требовала замены. Впрочем, только ли она?

«Лемносский бог» у Пушкина — это было вполне ясно дворянскому читателю, воспитанному на поэтике классицизма. А «старый Геург»?

---

* Вряд ли надо усматривать несоответствие между фразами «задумчивый *грузин*... тебя ковал» и «*грузинский* мой булат» с тем непреложным фактом, что Геург Элиаров был, как значится в документах, *«армяно-григорианского вероисповедания»*. По аналогии вспомним, что Лермонтов называет Бэлу в одноименной повести «черкешенкой», хотя говорит она... «по-татарски». В чем тут дело? Лермонтоведы комментируют: Каменный брод, иначе Ташкичу, где разворачивались события,— реальная крепость на Кавказской линии. Вокруг жили не черкесы, но тюркоязычные кумыки; Бэла — дочь кумыкского князя[23].

Можно привести и другие примеры того, что этническая принадлежность лермонтовских персонажей — понятие довольно условное. Писатель следовал словоупотреблению своей эпохи, когда этнографическое понятие то и дело подменялось географическим: под черкесами разумелись все вообще горцы Северного Кавказа, под грузинами — все жители Грузии.

Да, он, бесспорно, славен среди лихих кавказских рубак. Но какие ассоциации возникнут у широких читательских кругов в России? Увы, никаких. Имя это попросту не будет нести никакой смысловой нагрузки. А раз так — зачем оно? И Лермонтов исключает его... Вот каким становится зачин стихотворения:

Отделкой золотой блистает мой кинжал,
Клинок надежный, без порока;
Булат его хранит таинственный закал,—
Наследье бранного Востока[25].

Может показаться, что введение слова «клинок», частичного синонима «кинжала» и «булата», носит вынужденный характер: исчезни оно — смысл не изменится. Но в действительности каждое из трех слов играет поочередно свою роль, создавая как бы кинематографический эффект укрупнения планов. Вот *кинжал* — вообще, весь; с рукоятью, в золотых ножнах; нечто нарядное, блестящее, с затейливой и пестрой резьбой. Затем — только холодный стальной отсвет безукоризненного *клинка;* рука резко вырывает его из ножон и — застывает! И наконец, крупно — присмотритесь к застывшей поверхности: различаете тончайший узор — это и есть *«таинственный закал»,* признак знаменитого восточного булата.

Строфа в беловом варианте приобрела новый смысл. Особенно важен четвертый стих. «Бранный (то есть воинственный) Восток» — для поэта емкое культурно-историческое понятие: родина древних цивилизаций, колыбель человечества. «...Буду к тебе писать про страну чудес — Восток»,— адресовался он ближайшему другу весной 1837 года, накануне отъезда в кавказскую ссылку[26]. А позже в знаменитом «Споре» скажет: «Берегися! Многолюден // И могуч Восток!»[27] — и щедро развернет красочную панораму азиатских держав. Пребывание в ссылке подогрело давний интерес. «Я уже составлял планы ехать в Мекку, в Персию и проч., теперь остается только проситься в экспедицию в Хиву»,— читаем в лермонтовском письме[28]. Этот интерес Лермонтова следует рассматривать на фоне обширного научного и художественного движения начала XIX века, которое называют иногда «ренессансом Востока». В те годы возникла и начала приобретать немалую популярность новая отрасль знаний: ориентализм — востоковедение.

Вот почему так важно изменение, которое претерпела под пером Лермонтова начальная строфа стихотворения «Поэт». Главный образ — кинжал, это уже не «Геурга старого изделье», но «наследье бранного Востока»! Разница чрезвычайно существенна. На смену бытовой подробности пришло высокое и многозначительное обобщение[29].



Но вот Ижорка, слава богу.
Пора раскланяться с конем.
Как должно вышел на дорогу
Улан с завернутым значком.
Он по квартирам важно, чинно
Повел начальников с собой,
Хоть, признаюся, запах винный
Изобличал его порой...
Но без вина, что жизнь улана?
Его душа на дне стакана,
И кто два раза в день не пьян,
Тот, извините,— не улан!
Скажу вам имя квартирьера...

М. Ю. Лермонтов. 1834 г.

КАВКАЗСКИЙ ВИД

Фоторепродукция незнакомой акварели встретилась мне впервые в фондах Литературного музея: «Кавказский вид. Приписывается М. Ю. Лермонтову».

Да ведь это — гора Бермамыт, окрестности Кисловодска! Панорама этих мест вызвала к жизни строки «Героя нашего времени»: «Кругом, теряясь в золотом тумане утра, теснились вершины гор, как бесчисленное стадо, и Эльборус на юге вставал белою громадой, замыкая цепь льдистых вершин, между которых уж бродили волокнистые облака, набежавшие с востока».

Здесь же, на Бермамыте, Лермонтов делал эскизы к одному из лучших своих холстов — «Кавказский вид с Эльбрусом».

И вот — эта акварель... Натурная зарисовка? Первоначальный вариант композиции? Но тут взгляд падает на угловую подпись: *«Ставрополь. 15 июня 1836 года»*. Дата удивляет и настораживает: поэт прибудет на Кавказ лишь год спустя.

Акварель была опубликована первый и единственный раз в 1939 году журналом «Огонек». «*Принадлежность Лермонтову акварельного рисунка бесспорна* (курсив мой.— *Я. М.*),— поясняли публикаторы.— Фигуры горцев на конях почти в точности повторяют композицию известной картины Лермонтова «Воспоминание о Кавказе». Характерные для Лермонтова качества рисунка — укороченность перспективы и некоторая угловатость в изображении рельефа местности — только подтверждают авторство поэта, хотя рисунок и не носит его подписи».

Сомнительную дату объясняли ошибкой, которую совершил последний владелец при обводке чернилами стершейся надписи[1].

Следует заметить, что мнения об авторе «Кавказского вида» не были едины. «*Означенная акварель ни в коем случае не может быть признана лермонтовской* (курсив мой.— *Я. М.*). Какие-то ватные горы, однотонное грязное небо, беспомощность рисунка и композиции — все это черты, абсолютно не свойственные Лермонтову»,— решительно возражал Н. П. Пахомов в своей монографии. И приходил к заключению: пейзаж исполнен неизвестным автором и должен быть отнесен к мнимым рисункам поэта[2].

Кто все-таки прав? Быть может, узнав, что на акварели изображен Бермамыт, где поэт доподлинно бывал, Николай Павлович изменит свое мнение? Но он лишь снисходительно усмехнулся: «Неужели вам не ясно, что Лермонтов *не мог* нарисовать ногу лошади в виде лебединой шеи?!»

Отрешась от субъективных оценок, попробуем разобраться в историко-биографических данных. Предположим, что авторская надпись, «неверно обведенная чернилами», прежде читалась: «Ставрополь. 15 июня *1837* года». Соответствует ли это биографической хронике поэта?

В конце мая он прибывает в Пятигорск. Строки из письма: «Про-

студившись дорогой, я приехал на воды весь в ревматизмах; меня на руках вынесли люди из повозки, я не мог ходить»[3]. Или еще: «Хотя очень легко заводить знакомства, я стараюсь совсем этого не делать. Я каждый день брожу по горам, и только это укрепило мои ноги <...> Вот приблизительно мой образ жизни <...> Это не так уж прекрасно, но <...> как только я выздоровлю, я отправлюсь в осеннюю экспедицию...»[4] Фразы эти датированы 31 мая. Документы подтверждают: 4 и 13 июня Лермонтов брал сернокислые ванны[5]. Фактически же ванны принимались изо дня в день — таков был общепринятый курс.

И вот человек, который совсем недавно не мог ходить, ведущий уединенный образ жизни прилежного посетителя горячих вод и желающий пока одного — выздороветь, вдруг седлает коня, делает 140 верст (до Бермамыта и обратно), а затем, приняв очередную ванну 13 июня, мчится на перекладных в Ставрополь. Зачем? Единственно для того, чтобы, выполнив там акварель и поставив на ней дату «15 июня», немедленно вернуться в Пятигорск и продолжать усиленное водолечение до 5 августа? Датировать поездку Лермонтова на Бермамыт естественнее августом, когда, выздоровев, он переехал в Кисловодск.

Но если не Лермонтов, то кто же автор акварели?.. Может быть, история ее поможет выяснить истину.

Перечитываем заметку в «Огоньке»:

«Недавно в Москву, в адрес библиотеки имени М. Ю. Лермонтова, которая помещается у Красных ворот, в доме, где родился поэт, пришла посылка. В ней оказались подлинные рисунки поэта, портреты и рисунки его знакомых.

Все эти неизвестные до сих пор материалы прислал... из Батуми товарищ И. П. Овсяный... В 1925 году он приобрел их в Ульяновске у коллекционера Н. П. Пылаева, а тот в свою очередь получил рисунки в 1920 году в обмен на хлеб и муку от бывших служащих при имении Поливановых «Акшуат».

История рисунков, таким образом, совершенно ясна. От Лермонтова они перешли к Николаю Ивановичу Поливанову, близкому другу поэта... В своем родовом имении «Акшуат» (Карсунского уезда бывшей Симбирской губернии) Н. И. Поливанов и его наследники устроили музей, где собрали коллекции автографов, археологических редкостей и картин...

В специальном «Лермонтовском уголке» музея Поливановы хранили автографы Лермонтова (письмо к Н. И. Поливанову, стихотворение «Послушай! вспомни обо мне») и его рисунки. К этой коллекции принадлежали и те рисунки, которые поступили в библиотеку имени Лермонтова...»

Вместе с акварелью в журнале был воспроизведен еще один кавказский рисунок, приписываемый Лермонтову: «Перестрелка с горцами». Но что заключала в себе посылка кроме этого? Где можно увидеть подлинники?..

Старинное здание у Красных ворот было снесено, книжные фонды переведены. В новом помещении о рисунках никто ничего не знал. Пришлось торить иные пути. Прежде всего следовало вспомнить подробно о роли Поливанова в лермонтовской биографии.

История одной дружбы

Осенью 1828 года, одновременно с зачислением в Московский университетский благородный пансион, Лермонтов с бабушкой поселяется





Н. И. Поливанов. Кавказский вид (гора Бермамыт). «Ставрополь. 15 июня 1836 г.» Акварель. Литературный музей. Москва. Приписывалась М. Ю. Лермонтову.

Фрагмент акварели.

Н. И. Поливанов. «Уланский ведет близ Ораниенбаума». 1834. Рисунок. ИРЛИ. Ленинград.

на Малой Молчановке. Он был полупансионером: являлся только на занятия, а жил дома.

Семейство Поливановых имело собственный дом в самом близком соседстве. Это время и положило начало знакомству подростков. Они ровесники. Обоим по четырнадцать лет.

В сентябре 1830 года Лермонтов поступает в университет.

Святое место! Помню я как сон,
Твои кафедры, залы, коридоры,
Твоих сынов заносчивые споры
О боге, о вселенной и о том,
Как пить: ром с чаем или голый ром;
Их гордый вид пред гордыми властями,
Их сюртуки, висящие клочками...—

напишет он впоследствии[6].

К университетской поре относится первое известное нам свидетельство дружбы Лермонтова и Поливанова. Связано оно с «маловской историей».

А. И. Герцен, ставший студентом в то же время, вспоминал:

«Малов был глупый, грубый и необразованный профессор в политическом отделении. Студенты презирали его, смеялись над ним.

— Сколько у вас профессоров в отделении?— спросил как-то попечитель у студента в политической аудитории.

— Без Малова девять,— отвечал студент.

Вот этот-то профессор, которого надобно было вычесть для того, чтобы осталось девять, стал больше и больше делать дерзостей студентам; студенты решились прогнать его из аудитории... У всех студентов на лицах был написан один страх: ну, как он в этот день не сделает никакого грубого замечания. Страх этот скоро прошел. Через край полная аудитория была неспокойна и издавала глухой, сдавленный гул. Малов сделал какое-то замечание, началось шарканье.

— Вы выражаете ваши мысли, как лошади, ногами,— заметил Малов, воображавший, вероятно, что лошади думают галопом и рысью,— и буря поднялась: свист, шиканье, крик: «Вон его, вон его!..» Малов, бледный как полотно, сделал отчаянное усилие овладеть шумом и не мог, студенты вскочили на лавки, Малов тихо сошел с кафедры и, съежившись, стал пробираться к дверям; аудитория за ним, его проводили по университетскому двору и бросили вслед за ним его калоши...

Университетский совет перепугался и убедил попечителя представить дело оконченным и для того виноватых или так кого-нибудь посадить в карцер. Это было неглупо. Легко может быть, что в противном случае государь прислал бы флигель-адъютанта, который для получения креста сделал бы из этого дела заговор, восстание, бунт и предложил бы всех отправить на каторжную работу, а государь помиловал бы в солдаты»[7].

Участники инцидента имели все основания тревожиться за свою судьбу. Тогда-то в альбоме Н. И. Поливанова и появляется:

Послушай! вспомни обо мне,
Когда законом осужденный
В чужой я буду стороне
Изгнанник мрачный и презренный.

И будешь ты когда-нибудь
Один, в бессонный час полночи,

Сидеть с свечой... и тайно грудь
Вздохнет — и вдруг заплачут очи.

И молвишь ты: когда-то он
Здесь, в это самое мгновенье
Сидел, тоскою удручен
И ждал судьбы своей решенья!

Автограф имеет позднейшую приписку: «28 марта 1831 года. Москва. Михайла Юрьевич Лермантов написал эти строки в моей комнате во флигеле нашего дома на Молчановке ночью; когда вследствие какой-то университетской шалости он ожидал строгого наказания. Н. Поливанов»[8].

Поливанов не знал подробностей, так как учился не в университете, а в одном из частных пансионов. Тем не менее он был полноправным членом студенческого кружка, куда входили также Владимир и Николай Шеншины, Алексей Лопухин и Андрей Закревский.

7 июня 1831 года Владимир Шеншин пишет из Москвы в деревню, где Поливанов проводит лето: «Любезный друг. Первый мой тебе реприманд: зачем ты по-французски письмо написал, разве ты хотел придать более меланхолии, это было совсем некстати. Мне здесь очень душно, и только один Лермантов, с которым я уже пять дней не видался (он был в вашем соседстве у Ивановых), меня утешает своею беседою... Пиши к нам со всякой оказией, ты ничего не делаешь, да притом верно нам не откажешь в малом удовольствии нас повеселить твоими письмами следуя параллельной системе, да пожалоста пиши поострее, кажется, у тебя мысли просвежились от деревенского воздуха. Твое нынешнее письмо доказывает, что ты силишься принять меланхолический оборот своему характеру, но ты знаешь, что я откровенен, и потому прими мой совет, следуй *Шпигельбергу*, а не Лермантову, которого ты безжалостно изувечил, подражая ему на французском языке... Прощай. Верный твой друг, хотя тебя и уверяет твой папинька, что мы пострелы, негодяи — но пожалоста не верь, впрочем, сам знаешь,— действуй по сердцу».

Здесь же приписка Лермонтова: «Любезный друг, здравствуй! Протяни руку и думай, что она встречает мою; я теперь сумасшедший совсем <...> Нет, друг мой! мы с тобой не для света созданы;— я не могу тебе много писать: болен, расстроен, глаза каждую минуту мокры <...> Много со мной было; прощай, напиши что-нибудь веселее <...>»[9]. Отношения молодых людей характеризуются здесь достаточно красноречиво. Мы узнаем о сильном влиянии поэта на своего друга: тот пытается ему подражать и в слоге и в темпераменте. Совет Шеншина следовать Шпигельбергу, персонажу из шиллеровских «Разбойников», речь которого отличалась сочным и грубоватым юмором, открывает нам еще одну реальную черту характера Поливанова. (Впоследствии это будет подмечено Лермонтовым в юнкерских поэмах.) Лермонтовская приписка отражает его тяжелое душевное состояние, вызванное разрывом с Н. Ф. Ивановой — адресатом юношеской лирики.

Преподавание в Московском университете не удовлетворяло Лермонтова. Отсюда — конфликты с профессорами, запись в официальных бумагах: «посоветовано уйти». Лермонтов решает перевестись в Петербургский университет. Но, приехав в северную столицу, узнает, что во всех университетах проведена реформа и «к трем нестерпимым годам прибавляют еще один»[10]. К тому же здесь отказались зачесть предметы, сданные в



М. Ю. Лермонтов. «Вид Крестовой горы из ущелья близ Коби». 1837. Литография. ИРЛИ, Ленинград. Воспроизведена зеркально: именно такой рисунок нанес художник на литографский камень. Фрагмент литографии.



М. Ю. Лермонтов. Воспоминание о Кавказе. 1838. Х., м. Фрагмент.
ИРЛИ, Ленинград.

Москве. Начинать все заново он не захотел и после долгих колебаний и сомнений решил поступать в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Через два года его ждут офицерские эполеты и с ними — самостоятельность.

Решение далось нелегко. «Я до сих пор предназначал себя для литературного поприща и принес столько жертв своему неблагодарному кумиру и вдруг становлюсь воином...»[11] Казарменная обстановка была непривычной и удушающей. Но переход к ней скрашивался тем, что рядом снова был Николай Поливанов, поступивший в школу девятью месяцами прежде.

На третьей неделе пребывания в эскадроне юнкеров — несчастный случай. «Сильный душой, он был силен и физически и часто любил выказывать свою силу. Раз, после езды в манеже, будучи еще по школьному выражению *новичком*, подстрекаемый старшими юнкерами, он, чтоб показать свое знание в езде, силу и смелость, сел на молодую лошадь, еще не выезженную, которая начала беситься и вертеться среди других лошадей, находившихся в манеже. Одна из них ударила Лермонтова в ногу и расшибла ему ее до кости. Его без чувств вынесли из манежа. Он проболел более двух месяцев, находясь в доме у своей бабушки, которая любила его до обожания»,— вспоминает современник[12].

А вот что пишет сын Н. И. Поливанова: «Жил тогда Лермонтов на квартире у своей бабушки на Мойке, между Синим и Поцелуевым мостом... Из приятелей и товарищей по школе, навещавших его во время болезни, чаще всего были *мой отец*, также Н. Д. Юрьев, его родственник, и братья Столыпины. Здоровье его <...> поправлялось, а с ним возвращались силы и всегдашняя резвость Лермонтова. Одним из всегда любимых им упражнений было фехтование. Редкое посещение, *по словам моего отца*, обходилось без того, чтоб они не дрались на рапирах. Как раньше, так и в школе отношения их были самые дружественные»[13].

Казарменная жизнь (домой отпускали лишь по выходным и праздникам) переменила Лермонтова физически и нравственно. Он возмужал, окреп, несколько огрубел. «Следы домашнего воспитания и женского общества исчезли,— свидетельствовал близкий родственник поэта.— В то время в школе царствовал дух какого-то разгула, кутежа, бамбошерства»[14].

В этом-то разгульном духе и выдержаны юнкерские сочинения Лермонтова. Вот как они появились.

«Зимой, в начале 1834 года, кто-то из нас предложил издавать в школе журнал, конечно рукописный. Все согласились <...> Журнал должен был выходить один раз в неделю, по средам; в продолжение семи дней накоплялись статьи. Кто писал и хотел помещать свои сочинения, тот клал рукопись в назначенный для того ящик одного из столиков, находившихся в наших каморах. Желавший мог оставаться неизвестным. По средам вынимались из ящика статьи и сшивались, составляя довольно толстую тетрадь, которая вечером в тот же день, при сборе всех нас, громко прочитывалась. При этом смех и шутки не умолкали. Таких нумеров журнала набралось несколько <...> В них много было помещено стихотворений Лермонтова, правда большею частью не совсем скромных и не подлежащих печати, как, например, «Уланша» <...> и другие. «Уланша» была любимым стихотворением юнкеров <...> Надо сказать, что юнкерский эскадрон, в котором мы находились, был разделен на четыре отделения: два тяжелой кавалерии, то есть кирасирские, и два легкой — уланское и гусарское. Уланское

отделение <...> было самое шумное и шаловливое. Этих-то улан Лермонтов воспел, описав их ночлег в деревне Ижорке, близ Стрельны, при переходе из Петербурга в Петергофский лагерь»[15].

Главный герой «Уланши» — Николай Поливанов. Но это уже не романтический москвич, томно вздыхающий вослед другу о том, что они созданы не для света, а бравый юнкер «Лафа»:

Идет наш пестрый эскадрон
Шумящей, пьяною толпою;
Повес усталых клонит сон;
Уж поздно;— темной синевою
Покрылось небо... день угас;
Повесы ропщут <...>

Но вот Ижорка, слава богу,
Пора раскланяться с конем.
Как должно вышел на дорогу
Улан с завернутым значком.
Он по квартирам важно, чинно
Повел начальников с собой,
Хоть, признаюся, запах винный
Изобличал его порой...
Но без вина, что жизнь улана?
Его душа на дне стакана,
И кто два раза в день не пьян,
Тот, извините,— не улан!

Скажу вам имя квартирьера:
То был Лафа, буян лихой,
С чьей молодецкой головой
Ни доппель-кюмель, ни мадера,
Ни даже шумное аи
Ни разу сладить не могли;
Его коричневая кожа
Была в сияющих угрях
И словом все: походка, рожа
На сердце наводили страх.
Надвинув шапку на затылок
Идет он... все гремит на нем,
Как дюжина пустых бутылок
Толкаясь в ящике большом.
Шумя как бес он в избу входит,
Шинель скользя валится с плеч,
Глазами вкруг он косо водит
И мнит, что видит сотню свеч.
Всего одна в избе лучина!
Треща пред ним горит она;
Но что за дивная картина
Ее лучом озарена!
Сквозь дым волшебный, дым табачный
Блистают лица юнкеров,
Их речи пьяны, взоры страшны!
Кто в сбруе весь <...>
Пируют — в их кругу туманном
Дубовый стол и ковш на нем
И пунш в ушате деревянном
Пылает синим огоньком <...>[16]

В конце 1834 года юнкера были выпущены корнетами в гвардию: Лермонтов в гусары, Поливанов в уланы. «Несмотря потом на различие полков, в которых они служили, они постоянно между собой виделись и друг от друга никогда не имели никакой тайны»[17].





Н. И. Поливанов — кориет лейб-гвардии Улаиского полка. 1837. Фоторепродукция. ИРЛИ. Лениниград. Утеряиный оригинал представлял собой, вероятно, акварельиый автопортрет.

Н. И. Поливанов. Перестрелка с горцами. «Николаевский...» Рисунок. Литературиый музей. Москва. Приписывался М. Ю. Лермонтову.

Н. И. Поливанов. «Николаевский лагерь. 16 июия 1836 г.» Рисуиок. Ульяновский областиой художествеиный музей (далее: УХМ). Публикуется впервые.

Кто же автор акварели?

Итак, рисунки Лермонтова вполне *могли* оказаться в поливановском доме. Но — столь долго *оставаться неизвестными?..*

После смерти Н. И. Поливанова в 1874 году имение перешло к сыну его — Владимиру Николаевичу (1848—1915), который превосходно сознавал значимость материалов семейной коллекции.

В 1875 году он впервые публикует стихотворение Лермонтова «Послушай! вспомни обо мне», помещая здесь же воспоминания, слышанные от отца. Вскоре передает в редакцию «Русской старины» и второй автограф из фамильного собрания — письмо Шеншина с лермонтовской припиской. Четыре года спустя добывает у знакомого юнкерские поэмы и также отсылает в журнал[18].

Надо полагать, он исчерпал эту тему, поскольку не *возвращался к ней в течение сорока лет — до конца своей жизни.*

Показательно, что когда в 1880 году было положено начало Лермонтовскому музею в Петербурге, В. Н. Поливанов принес в дар фотокопии портрета своего отца в юности, двух его акварелей юнкерского периода и силуэта ротмистра Клерона — наставника юнкеров[19]. А ведь это все материалы, лишь косвенно отражавшие жизнь школы, где учился поэт. Имей Поливанов-младший подлинные рисунки Лермонтова, он в первую очередь счел бы их достойными столичного музея!

Напрашивается вывод: рисунки из акшуатской коллекции выполнены не Лермонтовым.

Но кем? Может быть... самим Н. И. Поливановым? Дело в том, что он также сильно увлекался рисованием. Выше мы упомянули две его акварели. Это «Лермонтов с юнкерами в палатке» и «Деревня Ижорка», выполненные в 1834 году. Тем же временем датирована тетрадь «Домашние сцены сельской (то есть лагерной.— *Я. М.)* жизни гвардейских кавалерийских юнкеров... Рисовал Поливанов». Тетрадь хранится в Институте русской литературы Академии наук СССР и содержит 18 листов. «Все портреты... замечательно похожи!» — отзывались современники. Есть в тетради и дружеский шарж: «Лермонтов среди юнкеров на учении»[20].

Рисовальная манера Поливанова во многом схожа с лермонтовской: дало себя знать многолетнее общение. Авторство некоторых рисунков в юнкерском же альбоме Лермонтова до сих пор является объектом спора искусствоведов. Во всяком случае шесть из них Н. П. Пахомов уверенно назвал поливановскими[21]. В свою очередь Е. А. Ковалевская пришла к выводу, что в тетради самого Поливанова рисунок «Тройка на деревенской улице» выполнен Лермонтовым[22].

Поэтому заблуждение авторов заметки в «Огоньке» относительно рисунков из акшуатской коллекции вполне объяснимо. И здесь хочется еще раз привести мнение их оппонента — Н. П. Пахомова. Если «Кавказский вид» он считает работой *неизвестного автора,* то по поводу напечатанной рядом «Перестрелки в горах» высказывается определеннее: «Действительно, манера исполнения... части рисунка весьма напоминает манеру, в которой выполнены рисунки Лермонтова в его юнкерской тетради, но зато две фигуры на первом плане и группа из пяти человек на втором — решительно не в манере Лермонтова, а *весьма характерны для рисунков Н. И. Поливанова* (курсив мой.— *Я. М.)*[23].

Но бывал ли друг поэта на Кавказе? Мечтательный наперсник юношеских дум, затем лихой однокашник-юнкер — таким предстает Поливанов в работах лермонтоведов. Дальнейшая судьба его, как правило, не рассматривается...

Увесистый архивный том с золотым тиснением на глянцевитой зеленой обложке: «Приказы по Отдельному гвардейскому корпусу 1836 года». Листаем: «№ 49 от 10 марта <...> назначены к откомандированию в сем году в Отдельный Кавказский корпус <...> обер-офицеры, в прилагаемом списке поименованные. Предписываю: <...> отправиться им немедля из С.-Петербурга в г. Ставрополь с тем, чтобы к 1-му будущего апреля месяца явиться непременно в штаб командующего войсками на Кавказской линии генерал-лейтенанта Вельяминова для получения дальнейших от оного приказаний»[24].

Ниже — список. Шестым в нем стоит лейб-гвардии Уланского полка корнет Поливанов.

Где все-таки подлинники рисунков? Долгая переписка с музеями страны не давала результатов. Повторные визиты в московскую библиотеку имени Лермонтова также оказывались бесплодными. И все же рисунки нашлись. Именно там. После года поисков. «Кавказский вид» — в завалявшейся папке с журнальными вырезками. «Перестрелка с горцами» — на пропыленных стеллажах среди утильных газет.

— Давно собирались выбросить весь этот мусор,— услышал я.— Все никак руки не доходили!..

К счастью, не дошли.

В числе найденных оказались еще четыре кавказских рисунка (вот о чем писалось в «Огоньке»: «...и рисунки его знакомых»). Общая для всех работ манера исполнения делает авторство Поливанова бесспорным хотя бы потому, что мы видим здесь его вензель «N. P.». Посмотрим на просвет обретенные листы:

WHATMAN
TURKEY MILL
1835

— название знаменитой английской фирмы и год выпуска бумаги. Все рисунки, как заведомо поливановские, так и приписываемые Лермонтову, оказались исполненными на листах одного формата с одинаковыми водяными знаками.

Имя художника названо — можно было, пожалуй, и остановиться. Но не давала покоя мысль: что же еще хранилось некогда в Акшуате? Давняя заметка упоминала о целом музее — многостороннем и весьма обширном...

По мере изучения литературно-общественной деятельности Поливанова-сына возникла и мало-помалу усиливалась неотвязная мысль: археолог, этнограф, архивист — мог ли он не составить описание своего собственного незаурядного собрания?

...Эта тоненькая книжечка действительно существует: «Каталог музея В. Н. Поливанова в селе Акшуат». Картины западноевропейских мастеров, полотна Айвазовского, Левитана, Репина... Автографы Беранже, Вольтера, Гюго, обоих Дюма и даже — Наполеона!.. Курьезная реликвия: Екатерина II пишет своему камердинеру: «Табакерку мою с бриллиантами всегдашную забыли в Петербурху...»



Н. И. Поливанов. Из Ставрополя — в действующий отряд.
«1. Николай Иваиович Поливанов.
2. Киязь Николай Вяземский.
Ольгииское укрепление. 20 мая 1836 г.»
Рисуиок. УХМ. Публикуется впервые.

М. Ю. Лермонтов. Тройка. 1832—1834. Рисуиок. ИРЛИ. Ленинград.



Ф. О. Будкин (П. З. Захаров?). М. Ю. Лермонтов — корнет лейб-гвардии Гусарского полка. 1834. Х., м. ИРЛИ. Ленинград.

И наконец, действительно — рукописи Лермонтова: письмо и стихотворение. Графических работ поэта здесь нет. Зато упомянуты два альбома рисунков... самого Н. И. Поливанова[25].

Автографы Лермонтова после революции попали в Институт русской литературы АН СССР. Ну, а поливановские рисунки? Первоначальная информация была неутешительной. «Музей был (не без участия служащих имения) растащен,— читаем в одном из краеведческих изданий.— Основная масса экспонатов погибла»[26]. Значит, листы, прибывшие в Москву из Батуми,— все, что осталось случайно от двух альбомов? Ведь сообщалось же в сопроводительном письме, что они были получены в 1920 году «в обмен на хлеб и муку от бывших служащих Акшуата»!..

Старый путеводитель был прав лишь отчасти. Поскольку Симбирская губерния стала Ульяновской областью, я решил изучить каталоги Ульяновского художественного музея[27]. И вот тут-то в числе других оказалось около сотни работ... из бывшего акшуатского собрания. Правда, рисунки Н. И. Поливанова среди них не значились. Но издания такого рода останавливаются лишь на творениях выдающихся мастеров...

Я вылетел в Ульяновск.

Закубанье, год 1836-й

Выцвело от времени каллиграфическое «N. Poliwanoff» на серой обложке одного альбома, тускло золотится тисненое «N. P.» на зеленом сафьяне другого...

Они действительно обнаружились в музейных фондах. И, рассматривая их, нетрудно убедиться: московские листы были вырваны именно отсюда.

Остановимся прежде всего на кавказской теме.

Позади юнкерские шалости, кавалерийские учения, гвардейские смотры. Волонтер, или охотник, Николай Поливанов спешит в действующий отряд. Впечатления обильны и разнообразны. Карандашные наброски, рисунки пером, яркие акварели возникают на шероховатых листах «английской» бумаги.

Новочеркасск: усатый красавец казак в темно-синей куртке и необъятных шароварах, румяная молодица в алой косынке и расписном платке. Почтовая станция в донской степи — мазанка, крытая соломой; путешественник в уланской фуражке беседует с ямщиком. И вот уже лихая тройка мчит юного корнета вдоль пограничной реки Кубани, мимо сторожевых вышек, маяков и частоколов — в Ольгинское предмостное укрепление. А там — ряды лагерных палаток, бивуачные костры, ожидание... И наконец, сам поход: отчаянные сшибки наездников, цепи пехоты, встреченные выстрелами из лесной чащи, пушкари у своих единорогов и мортир.

Преодолев хребет, войска спускаются к Черноморскому побережью. Лазоревые воды Суджукской бухты, корабли на рейде, бастионы Александрийской крепости. (Неподалеку отсюда в 1838 году генерал Н. Н. Раевский основал еще одно укрепление. Оно располагалось в устье реки Цемес у руин турецкой крепости Суджук-Кале. «Раевский решил, что тут будет город, которому его воображение придавало огромные размеры в будущем»,— вспоминал современник[28]. Укрепление получило название — Новороссийск.)

Внимание художника привлекают кавказские типы. Сумрачный чер-

кес, взявшись за рукоять кинжала, мстительно сжимает губы. Казак-пластун, опираясь на посох-рогатку (она служит для прицельной стрельбы) и лукаво ухмыляясь, шагает по прибрежной дороге; вослед важно шествует навьюченный верблюд с бесстрастным погонщиком-калмыком. Мулла в огненно-карминном одеянии и белой чалме застыл на своем породистом скакуне. Дочерна загорелое лицо, насупленные брови, седая борода. Еще одна необычная акварель: горец в бурой черкеске, встав на седло, чтобы дотянуться до вершины каменной глыбы, палит из ружья. Рисунок карандашом: черноморский казак всматривается с берегового утеса — не появится ли турецкая фелюга...

Что же стоит за этими зарисовками? Что за люди окружали художника. В каких событиях он участвовал?

Сначала о Николае Поливанове. Газета «Русский инвалид» называет его среди покинувших Петербург 30 и 31 марта[29]. Становится объяснимой дата акварели —15 июня — с видом горы Бермамыт («Кавказский вид», о котором говорилось в начале нашего очерка). К этому числу Поливанов вполне мог побывать в районе Кавказских минеральных вод и вернуться в Ставрополь.

«Высочайший» приказ: «Всемилостивейше пожалованы награды за отличие, оказанное в экспедиции 1836 года противу горцев... корнету Поливанову — орден Св. Анны 3-й степени с бантом».

Архивное представление к награде: «Во втором периоде экспедиции... будучи прикомандирован к Конно-Мингрельской дружине, отличался храбростию и отважностию, заслуживающею внимания»[30].

Второй период начался 24 сентября. Дружина в составе действующего отряда выступила из Ольгинского к Черному морю. Возвратилась она на Кубань 10 ноября. После двухнедельного карантина (разнесся слух о чуме среди горцев) мингрельцы отправились домой, в Закавказье, а лейб-улан Поливанов был прикомандирован к Хоперскому казачьему полку по 1 апреля будущего года[31].

Такова вкратце хронологическая канва...

При взгляде на рисунки мы сразу же восклицаем: лермонтовский Кавказ! Для самого Поливанова образ этого края, пожалуй, действительно складывался под влиянием его друга: уже написаны Лермонтовым поэмы «Черкесы», «Кавказский пленник», «Каллы», «Измаил-Бей», «Аул Бастунджи»; уже стала дебютом в печати поэма «Хаджи Абрек». Знаком Поливанов и с бесчисленными зарисовками горцев в юнкерских тетрадях поэта.

Однако широкой публике той поры Лермонтов еще неизвестен. Пока еще, услышав слово «Кавказ», русский читатель сразу же произносит другое имя...

Рядом с Бестужевым-Марлинским

В одном из тургеневских рассказов встречаем знаменательные строки о *Марлинском,* который «в 30-х годах гремел как никто — и Пушкин по понятию тогдашней молодежи не мог идти в сравнение с ним»[32]. Белинский в 1834 году констатировал: «Это один из примечательнейших наших литераторов. Он теперь безусловно пользуется самым огромным авторитетом: теперь перед ним все на коленах». Позднее у Белинского же: «Пушкин писал стихами, и повестей лучше Марлинского не было в нашей литературе»[33].





Н. И. Поливанов. «Взятие аула.— Ставрополь. 16 января 1837 г.»
Рисунок. УХМ. Публнкуется впервые.

Н. И. Поливанов. «Взятие аула Гуннб. Мнигрельцы. 1837 г.»
Рисунок. Лнтературный музей, Москва. Публнкуется впервые.

Н. И. Поливанов. «Набег на аул под Николаевскнм. 1837 г.»
Рисунок. Лнтературный музей, Москва. Публикуется впервые.

В ранней юности Лермонтов увлекается поэтическими произведениями Марлинского, позднее зачитывается его кавказскими повестями и сопровождает их рисунками.

Под псевдонимом «Марлинский» печатался выдающийся участник восстания 14 декабря 1825 года Александр Бестужев, сосланный в Якутск, а затем переведенный в войска Кавказского корпуса.

И вот, оказывается, листы поливановского альбома могут служить еще и своеобразной иллюстрацией к биографии писателя-декабриста. Ибо сподвижник Рылеева, друг Пушкина и Грибоедова, один из литературных учителей Лермонтова находится этой осенью здесь же, в Закубанье. После десяти лет тюрьмы, ссылки и солдатчины он произведен в офицеры. Сентябрь проводит в сражениях, а к концу месяца, вернувшись в Ольгинское, сообщает: «Выступаем вниз по берегу Кубани и пройдем... до Анапы; оттуда другим путем назад. Это съест месяца два времени, и как мы будем все это время плавучим островом без сообщений с твердою землей, то не дивитесь, что долго не будете иметь от меня вестей»[34].

Походный журнал, сохранившийся в архиве, не упоминает имени прапорщика Бестужева. Но обратим внимание на запись от 28 сентября: «Неприятель, засевший в опушке леса, сделал залп по передовым стрелкам и с криком бросился в шашки; он был встречен штыками и потерял убитыми и ранеными несколько человек. С нашей стороны при сем случае ранен лейб-гвардии Преображенского полка поручик Батюшков, который через несколько часов умер»[35].

Двоюродный брат поэта Константина Батюшкова был однокашником Лермонтова по Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Одновременно с Поливановым отправился на Кавказ добровольцем.

Соотнесем строки из отрядного журнала с письмом Бестужева, найденным и опубликованным совсем недавно:

«Пишу вам эти строки, воротясь с похорон Батюшкова <...>, который был смертельно ранен рядом со мной <...>. В роковой для него день я находился ординарцем при полковнике, командовавшем левым фасом. В 10 часов утра скачу в цепь с какими-то приказаниями <...>. Наконец, достигаю лужайки, над которой господствовал горный хребет, покрытый рощей. Черкесы стекаются туда со всех сторон и осыпают нас градом пуль <...>. Они возбуждают друг друга дикими выкриками, собираются обрушить на цепь удары сабель — я вижу, что пришел решающий момент, что необходимо овладеть рощей, где сосредоточен неприятель — слетаю с коня и с шашкой наголо кричу стрелкам: вперед! Батюшков приспел со своими и в мгновение ока оспариваемая высота наша <...>.

Мы весело двинулись вдоль опушки, все время беседуя о петербургском театре. Как вдруг выстрел, прозвучавший неподалеку (перестрелка все время продолжалась), поражает его <...>, я замещаю его в цепи <...>. Душа моя подавлена горем <...> и так будет всякий раз, когда я подумаю, что такой юноша, исполненный здоровья, талантов, суливший столько счастья и себе, и другим, исчез с земли, словно тень птицы, мелькнувшая в небе <...>»[36].

Вслед за описанием боя с участием Батюшкова (и, как стало теперь очевидным, также Бестужева) походный журнал рассказывает о Конно-Мингрельской дружине, где воевал лейб-улан Поливанов. В заключение

обобщается: «Отряд сего числа прошел семь с половиною верст». Вот на каком отрезке происходили все эти события.

Встречался ли Николай Поливанов с Бестужевым? Всё говорит в пользу этого. Дело не только в одновременном пребывании в составе отряда. Не следует забывать о широкой популярности писателя и здесь, в кавказских войсках.

Добавлю одну подробность. Известно, что во время действий в Закубанье Бестужев сближается с *Альбертом Потоцким,* которого окружающие называли «замечательно талантливой личностью»[37], отмечая его исключительную образованность, удивительное красноречие, незаурядную биографию. В начале 1837 года декабрист поселится в квартире Потоцкого в Тифлисе. А несколько месяцев спустя, вспомнив две совместные экспедиции, шутки под черкесскими пулями, неоконченную повесть, читанную ему Бестужевым, Потоцкий напишет брату Бестужева о глубокой скорби, охватившей его при известии о смерти боевого товарища[38].

Но, как удалось установить из архивных документов, лейб-гвардии Волынского полка поручик Потоцкий был командиром уже знакомой нам Мингрельской дружины, то есть... *непосредственным боевым начальником Поливанова!*[39]

Участвовали в экспедиции и другие декабристы: Николай Цебриков, после поражения восстания сосланный на Кавказ рядовым, Сергей Кривцов, Владимир Толстой, Константин Игельстром, так же как и Бестужев переведенные сюда из Сибири. Сохранилось донесение жандармского подполковника: «Я счел нужным <...> предупредить <...> приличным образом частных начальников, у которых часто собираются гвардейские офицеры всего отряда, чтобы они благовидными мерами старались не допускать молодых офицеров <...> сближаться и иметь какие-либо сношения с преступниками, одаренными большею частью способностями и талантами»[40].

Жизнь, однако, распоряжалась по-своему. И гвардии поручик Батюшков идет в атаку рядом с опальным Бестужевым. А лейб-гренадер Ховен прикрывает своими егерями два горных единорога, которыми командовал фейерверкер Кривцов. «Умный в разговоре, приятный в обществе и храбрый в деле, он невольно обращал на себя внимание сослуживцев,— вспоминал Ховен,— а так как опасности, труды и лишения похода сближают людей, то я скоро с ним сошелся и всегда находил отраду в приятной беседе»[41].

В свою очередь ссыльные проникались дружескими чувствами к молодым офицерам. «Вся эта молодежь чрезвычайно любила декабристов вообще,— писал о той поре Николай Лорер,— и мы легко сошлись с ними на короткую ногу»[42]. А вот бестужевские строки, написанные после закубанского похода: «Познакомился ли ты с Алексеем Розеном? Он очень добрый малый». Это — из письма к брату в Петербург[43]. Розен, поручик лейб-кирасирского полка, как свидетельствуют документы, «состоя при Конно-Мингрельской дружине, неоднократно подавал примеры мужества и неустрашимости храбрым мингрельцам, водя их в решительные атаки на неприятеля»[44].

Опять — мингрельцы. Опять здесь же — Николай Поливанов! И, надо думать, гвардии поручик Потоцкий, приятель писателя-декабриста, был одним из тех «частных начальников», у которых, вопреки предупреждениям царского сыщика, под крышей походной палатки столичная мо-

лодежь встречалась с «преступниками, одаренными... способностями и талантами».

С новым чувством начинаем рассматривать поливановские сцены из походной жизни. Кто именно изображен здесь? Кто шел рядом с ним по лесистым склонам и несся в кавалерийские атаки?..

Иногда нам отвечает сам художник. На полях некоторых рисунков читаем подлинные имена.

«Отличный генерал и отличный человек»

Одно из них привлекает прежде всего: генерал-лейтенант *Вельяминов.*

Нежелательная, с точки зрения жандармов, близость между «государственными преступниками» и офицерским коллективом действительно существовала. И важнейшую роль играл здесь общий настрой северокавказских войск, то сочувственное отношение к декабристам, которое диктовалось поведением самого командующего.

Ближайший друг прославленного Ермолова, Алексей Александрович Вельяминов прошел с ним Отечественную войну 1812 года, а позже был его правой рукой (начальником корпусного штаба) на Кавказе. К тем временам относится высказывание Грибоедова: «Вельяминов — чрезвычайно неглупый человек, твердых правил, прекраснейших сведений <...>. Я этому случаю благодарен за прекраснейшее открытие достойного человека»[45].

Поражение декабрьского восстания сыграло роковую роль в судьбе Ермолова. «Ему менее всех верю»,— заявил новый царь[46]. Ермолова удалили с Кавказа. Был смещен и начальник его штаба. С 1831 года Вельяминов командует войсками Кавказской линии и Черноморья. Но и на этом посту он по-прежнему ермоловец — как по незаурядному полководческому таланту, так и по демократичности, оппозиционности мировоззрения.

Революционеры 14 декабря имели полное основание относить Вельяминова к числу тех, кто «не сварил в желудке самодержавие и деспотизм, всегда столь ненавистный благомыслящим людям»[47].

Когда вчерашний студент Московского университета Александр Полежаев был сослан рядовым на Кавказ за не угодные царю стихи, Вельяминов взял его в поход, а затем представил к награде — «возвращению унтер-офицерского звания и дворянского достоинства».

Благожелательность генерала значительно облегчила судьбу поэта.

Говоря о лишениях и преследованиях, которым в те времена подвергались разжалованные декабристы, можно привести тьму примеров того, как местная администрация, беспрекословно исполняя «высочайшие» повеления, делала их жизнь невыносимой. Тем контрастнее поведение боевого генерала.

«Он не боялся декабристов, которых много к нему в войска присылали,— замечал сослуживец.— Он обращался с ними учтиво, ласково и не делал никакого различия между ними и офицерами»[48]. В Ставрополе на ежедневных обедах у командующего запросто бывали А. Бестужев и другие ссыльные в форме рядовых.

Одновременно с Лермонтовым прибыла на Кавказ еще одна группа декабристов из Сибири. Вот какими словами встретил их Вельяминов:

«Ежели у нас начнутся экспедиции на правом фланге, я пошлю вас туда; ежели на левом, я переведу вас в действующие отряды, а потом наше дело будет постараться освободить вас как можно скорее от вашего незавидного положения»[49].

Прототип доктора Вернера из «Героя нашего времени» — Николай Васильевич Мейер — служил при ставропольском штабе. Дружба с декабристами доставила ему репутацию неблагонадежного в глазах жандармов. Несмотря на это, когда семейные обстоятельства Мейера потребовали поездки в Петербург, Вельяминов, нимало не мешкая, отпускает его, написав безупречную аттестацию. Военный министр, узнав о прибытии Мейера в столицу, тотчас сообщил об этом шефу жандармов, выразив одновременно неудовольствие поведением кавказского генерала: «Я нахожу, что генерал-лейтенант Вельяминов вовсе не вправе был дать ему отпуск сам собою, т. к. за ним по распоряжению высшего правительства учрежден тайный надзор, а засим увольнение Мейера, особенно в столицу, могло зависеть только от разрешения высшей власти»[50].

Зная о жандармских соглядатаях, генерал не забывал предупреждать высланных на Кавказ: «Помните, господа, что здесь много есть людей в черных и красных воротниках, которые следят за вами и за нами!»[51]

Участие его в ссыльных декабристах было самым действенным. Вот и после экспедиции 1836 года он ходатайствует о пожаловании им наград: «Во время действий противу неприятеля были всегда впереди с храбрейшими, не переставали обращать на себя внимание самоотвержением, служили примерами для нижних чинов». И не забывает добавить: «В образе же мыслей и поведения замечены с хорошей стороны»[52].

А как умолчать о том, что каждое лето генерал разрешал декабристам поездку на Кавказские минеральные воды для поправления здоровья? Фраза в лермонтовском романе о привычности встретить на водах «под нумерованной пуговицей пылкое сердце и под белой фуражкой образованный ум» содержала намек и на ссыльных, которые были вынуждены носить солдатскую шинель порою до самой смерти. Беспощадная авторская издевка над Грушницким вызвана тем, что фатоватый юнкер рядится в эту шинель, как в тогу страдальца, не будучи жертвой преследования властей, но — играя эту роль, что в николаевской России выглядело особенным кощунством.

Лучшие люди того времени по достоинству ценили Вельяминова. «Отличный генерал и отличный человек»,— отзывались декабристы. Поэтическую характеристику оставил Александр Полежаев:

Его высокое чело
Всегда без гордости светло,
Всегда без гнева величаво!..
Рисуют тихо думы след
Его пронзительные взоры...
Достойный видит в них привет,
Ничтожный — чести приговоры!..[53]

Можно понять теперь, какой волнующей неожиданностью явились акварели, изображающие генерала Вельяминова во время закубанской экспедиции 1836 года. Сдержан и сосредоточен он в альбоме лермонтовского друга. Один из листов — «Экспедиция на Кавказе»: генерал во главе отряда едет по ущелью. Среди штабных Поливанов изобразил и себя в уланском мундире и фуражке. Все офицеры, как водилось в походе, без эполет, с черкесскими шашками на узких ремнях через плечо. Зарисовки «Лагерь при





Н. И. Поливанов. «Экспедиция на Кавказе.— 1. Генерал-лейтенант Вельяминов. 2. Начальник штаба генерал Вердеревский. 3. Адъютант князь Шаховской. 4. Лейб-гвардии Уланского полка поручик Николай Поливанов.— Стрельна, 8 декабря 1837 г.» Акварель. УХМ. Публикуется впервые.

Н. И. Поливанов. «Казак-пластун и калмык. Суджук-Кале. 8 июля 1836 г.» Акварель. УХМ. Публикуется впервые.

Н. И. Поливанов. «Крепость Александрийская в бухте Суджук-Кале.— Лагерь при крепости Александрийской. 29 августа 1836 г.» Акварель. УХМ. Публикуется впервые.

Суджук-Кале», «Привал на Кавказе» своей достоверностью удивительно перекликаются с мемуарами, рисующими генерала в походном быту. На поливановских работах мы видим солдат, которые, составив ружья в пирамиду, расположились близ костра, офицеров, беседующих между собою, и — генерала. Он сидит на барабане и... играет с охотничьими собаками[54].

А вот отрывки из воспоминаний: «Перед вечером отряд вышел на открытое лагерное место; стали разбивать палатки. Для Вельяминова поставили барабан <...>. Это была его постоянная привычка. Вокруг него болтали офицеры. Казалось, он был ко всему равнодушен, однако мало слов ускользало от его слуха. Он позволял молодежи на походе ли, за столом или у себя в кабинете говорить свободно обо всем, прислушивался к разговору и заключал по нем об уме и характере каждого из рассуждающих». И далее: «...любил он собак до крайности! В минуту досады только собака могла развеселить его своими ласками. Ей позволялось прыгнуть на него с грязными лапами, замарать платье, лизнуть куда попало; он начинал ее гладить, называть по имени, и пасмурное лицо его прояснялось»[55].

С этой страстью генерала связан забавный случай, происшедший той же осенью. По окончании экспедиции участники ее собрались в Ставрополе у командующего. «Ну что, дражайший, к чему вас представить?» — обратился генерал с улыбкой к одному из штатских, добровольцу, отличившемуся в делах. «Анны с бантом вы мне не дадите, Станислава я не хочу, подарите мне вашу легавую собаку!» — ответил тот. «Столь скромное желание рассмешило присутствующих и более всех Вельяминова, который не ожидал такого ответа»,— вспоминает очевидец[56].

Безусловно, Николай Поливанов разделял всеобщее восхищение личностью командующего. В свою очередь, тот отметил гвардейского корнета не только представлением к ордену за мужество в сражениях. Среди фамильных реликвий в каталоге акшуатского музея значится: «Сабля. Подарена Н. И. Поливанову генералом Вельяминовым»[57].

Названы самим художником

Документальность рисунков еще раз подтверждается тем, что все поименованные персонажи действительно участвовали в экспедиции. Так, отмеченный в батальной сцене *«генерал-лейтенант Малиновский»* был начальником 20-й пехотной дивизии, а в отсутствие Вельяминова командовал всем отрядом. Отмеченный в кавалькаде командующего *«адъютант князь Шаховской»* — подполковник по особым поручениям, давний знакомый Александра Бестужева. В переписке с родными декабрист неоднократно упоминает его. Удалось даже обнаружить письмо к самому Шаховскому, которое прежде не публиковалось. Отосланное из Геленджика 7 июня 1836 года, вскоре после производства Бестужева в офицеры, оно отражает душевное состояние в эти важнейшие для него дни:

«Драгоценный мой Константин Яковлевич!

Поверишь ли, что «Инвалид», присланный из Керчи 28-го мая, чуть не убил меня радостию,— и если б я не лежал в постели изможденный болезнию — я бы не вынес этой нежданной вести: у меня бы лопнула артерия! Слава Богу все прошло! и это произвело перелом на лучшее <...> Ну спасибо Алексею Александровичу — я всего ждал от его благородной реши-

тельности на предстательство, но мало надеялся на успех.— И вдруг я: воистину воскрес по его слову. Чорт меня возьми, если у меня будут дети, так они прежде мамы выучены будут звать по имени Алексея Александровича...

Обнимаю тебя от сердца милый князь, будь здоров и щастлив!»[58].

Три месяца спустя автор письма опять встретится со своим адресатом. Вспоминая суджукский лагерь, современник говорит: «сидел за одним столом с князем Шаховским, Бестужевым...»[59].

Рассмотрим поливановский «Привал на Кавказе». Изображенный здесь *Вревский* — штабс-ротмистр гвардии барон Павел Вревский. Он возглавлял Конно-горскую сотню, которая участвовала в делах вместе с Мингрельской дружиной. Младший брат Вревского, Ипполит,— товарищ Лермонтова и Поливанова по юнкерской школе. Впоследствии Ипполит Вревский также приедет на Кавказ, и на его ставропольской квартире Лермонтов будет частым и желанным гостем.

Отмечен в вельяминовском окружении и *барон Розен*. Вероятнее всего, это не Алексей, а его двоюродный брат Дмитрий, лейб-гусар, адъютант Вельяминова. По возвращении с Кавказа Розен и Лермонтов — однополчане и близкие приятели. Когда Дмитрий перебрался в Москву, поэт неоднократно бывал в его доме, а весной 1841 года, проезжая через столицу в последний раз, останавливался у него на несколько дней.

Длинноусый, попыхивающий трубкой *Волков* (на парном портрете вместе с Поливановым) — гусарский штабс-ротмистр, который в следующем, 1837 году, подобно Лермонтову, будет носить мундир Нижегородского драгунского полка. В прошлом, как и поэт, студент Московского университета, затем однополчанин и, по преданьям, добрый лермонтовский знакомый, Петр Волков станет впоследствии прославленным боевым генералом.

Имена в альбоме надписаны выборочно. Быть может, со временем удастся опознать и остальных персонажей. Впрочем, разве дело только в пунктуальности художника? Разве не важнее для нас другое: типичность изображенного, неподдельность, живость и разнообразие картин реального Кавказа. Того самого Кавказа, куда со дня на день должен приехать Михаил Юрьевич Лермонтов.

Печорин, Грушницкий и... Поливанов

Следуя за лейб-уланом Поливановым в его странствиях, выявляя неизвестные архивные документы, мы неожиданно для себя оказываемся среди множества лермонтовских знакомых и родных, начальников и однокашников, боевых друзей и... прототипов литературных героев. Да-да, прототипов, которым суждено было узнать себя на страницах романа. Поездка Николая Поливанова самым непосредственным образом связана с предысторией «Героя нашего времени».

Общепризнанным прототипом Грушницкого был Николай Петрович *Колюбакин*. Вспыльчивый, фатоватый, любитель вычурной фразы и завзятый дуэлист — таким рисуют его многочисленные мемуары. Ранение в ногу во время экспедиции послужило поводом для поездки на воды, где и состоялась его встреча с Лермонтовым.

Прообразом Печорина, как убедительно доказала Э. Г. Герштейн,


Поливановъ
Г Ставрополь
Волковъ



Н. И. Поливанов. «Привал на Кавказе.— 1. Генерал-лейтенант Алексей Александрович Вельяминов. 2. Начальник штаба Вревский. 3. Волков Петр Аполлонович. 4. Розен, барон. 5. Поручик Поливанов.— 1837 г.» Акварель. УХМ. Публикуется впервые.

Н. И. Поливанов. «Поливанов. Волков.— г. Ставрополь». Рисунок. УХМ. Публикуется впервые.

в значительной мере явился товарищ поэта по «кружку 16-ти» граф Андрей Павлович *Шувалов*. Он «храбро сражался на Кавказе, где получил <...> легкую рану в грудь. Он был высокого роста и тонок; у него было красивое лицо <...>, плохо скрывавшее нервные движения, присущие его страстной натуре <...>. Он очень нравился женщинам благодаря контрасту между его внешностью, казавшейся нежной и хрупкой, его низким приятным голосом, с одной стороны, и необычайной силой, которую скрывала эта хрупкая оболочка,— с другой» — так описывает Шувалова современник[60].

А теперь вернемся к осени 1836 года и перелистаем «Журнал действий отряда за Кубанью», исписанный убористым почерком штабного офицера.

«Сентября 26-го <...>. С правой стороны замечен был аул и в оном фураж. *Мингрельская дружина* (здесь и далее курсив мой; в дружине, как мы помним, находится корнет Поливанов.— *Я. М.)* <...> послана была для забрания фуража. Она быстро доскакала до аула и несмотря на сопротивление неприятеля заняла оный <...>. В этот день при перестрелках с неприятелем в цепях и при занятиях аулов с нашей стороны ранено: Нижегородского драгунского полка унтер-офицер *Колюбакин*, Мингрельской дружины наездников 2 <...>. Неприятель на месте потерял одного убитого и несколько убитых и раненых успевал уносить.

Сентября 28 <...>. Когда отряд подошел к аулу, лежащему по правую сторону от дороги, то для занятия оного послан был полковник Горский <...> с батальоном Тенгинского полка, *Конно-Мингрельской дружиною* <...> и двумя орудиями пешей артиллерии. Чтобы спасти сколько возможно сено, которое неприятель при появлении наших войск всегда зажигает, коннице приказано было обскакать аул справа. Она выполнила это быстро и успешно несмотря на сопротивление неприятеля, который встретил ее в правом конце аула. Он был немедленно опрокинут; и как аул примыкал к лесу, то Мингрельская дружина была спешена в ожидании пехоты, которая и не замедлила прийти.

В этом случае у нас ранено: прикомандированный к Генеральному штабу Грузинского гренадерского полка портупей-прапорщик граф *Шувалов* <...>

Сентября 30-го <...>. Полковник Горский вместе с <...> *Конно-Мингрельской дружиною* <...> послан был прогнать неприятеля <...>. Кавалерия врубилась в неприятеля и опрокинула его; будучи потом подкреплена артиллериею и пехотою принудила его удалиться... С нашей стороны ранено: Конно-Мингрельской дружины всадников 4 <...> убито лошадей мингрельских 2, ранено 3<...> *лейб-гвардии у корнета Поливанова ранена лошадь»*[61].

Таким образом, мы впервые узнаем, что прототип Печорина не только участвовал в кавказской войне, но и действительно находился рядом с прототипом Грушницкого. Интересно, что «Печорин» ранен два дня спустя после «Грушницкого». Здесь же — Николай Поливанов, лошадь которого ранена еще через два дня во время горячей схватки...

(Хочется заметить, что, вопреки принятому ныне написанию «Колюбакин», в официальных документах лермонтовского времени, начиная с записей в походном журнале и кончая печатными текстами «высочайших» приказов, читаем: «Кулебякин». Такая же транскрипция в переписке его кавказских знакомых[62].)

Колюбакин-Кулебякин был представлен к производству в прапорщики: «...неоднократно являл примеры мужества и неустрашимости <...>. При переправе через Куаф, когда неприятель теснил ариергард <...>, *ранен тяжело пулею в ногу навылет»*[63]. Вспоминаются строки из «Княжны Мери»: «Оборачиваюсь: Грушницкий! Мы обнялись. Я познакомился с ним в действующем отряде. Он был ранен пулей в ногу... Грушницкий слывет отличным храбрецом; я его видел в деле: он махает шашкой, кричит и бросается вперед зажмуря глаза». В лермонтовской повести это отрывок из дневника Печорина. Становится очевидным, что и реальный граф Андрей Шувалов имел все основания произнести точь-в-точь такие слова. Но только ли он?..

Мы вели речь о главных персонажах. Упомянем, кстати, и об одной эпизодической фигуре.

Воюет в Закубанье *Петр Нестеров*. Летом следующего года, накануне приезда Лермонтова, он будет произведен в гвардии капитаны «с отчислением по армии подполковником и назначением командиром 6-го линейного батальона»[64]. Батальон располагался в преддверии Владикавказа, и Нестеров селится в самом городе.

Когда «Герой нашего времени» увидит свет, многие читатели сразу же узнают Нестерова в том владикавказском «полковнике Н...», у которого ужинал и ночевал Печорин и который утром, доведя Печорина до гостиницы, «простился с ним и поворотил в крепость». «Замечательно симпатичная и образованная личность,— уверяли современники в разговорах о Нестерове,— веселая натура его, доброта и обходительность привлекали к нему положительно всех!..»[65]

Но пока — роман еще не написан, автор его еще не приехал на Кавказ, а «полковник Н...» участвует в тех же делах, что и «Печорин». (Вспомним очерк «Три лермонтовских сокращения».) Итак, они уже знакомы, и год спустя Лермонтов вполне мог стать свидетелем дружеской встречи.

Глядя на листы поливановского альбома, мы словно превращаемся в очевидцев тех событий, о которых скупо информирует походный журнал.

Вот сражение в лесу. Орудийная прислуга в пороховом дыму. Пехота, прислонясь к деревьям, палит из ружей. Вот всадники Конно-Мингрельской дружины взлетают на вершину холма. Пули горцев встречают их. Раненая лошадь валится вместе с седоком. Вдали, в гуще деревьев,— сакли. За ними — копны сена («замечен аул и в оном фураж»). Отступая, горцы уносят с поля боя товарища. Спустя четыре года мотив этот появится в лермонтовском рисунке «Битва при Валерике», а в очерке «Кавказец» писатель упомянет о горцах, которые «в плен не сдаются, тела свои уносят».

Вот мингрельцы несутся среди домов и деревьев аула, преследуя противника. Вот они уже возле «фуража». Ожесточенная схватка. Отряд черкесов выносится из лесу с поднятыми шашками. Один из них натягивает тетиву лука.

(«Первоначально мы в цепи изумлены были непонятным, резким шипением, моментально поражавшим наш слух,— вспоминал участник экспедиции.— Я видел одного конного казака, раненного стрелою в левое плечо, у которого товарищ его выдернул стрелу. Однако железное копьецо стрелы все-таки осталось в теле, так что врач вынул его уже посредством операции»[66].)

Таковы будни действующего отряда. Именно сюда поспешит из Тамани Печорин с подорожной «по казенной надобности». Именно здесь встретится он впервые с Грушницким.

Закубанские горы и болота ожидали в следующем году и самого Лермонтова. Ставрополь, Ольгинское, берег Черного моря станут вехами его странствий. «Два, три месяца экспедиции против горцев могут быть ему небесполезны — это предействительное прохладительное средство (успокаивающее), а сверх того лучший способ загладить проступок»,— сообщал доброжелательно корпусной начальник штаба родственнику поэта, хлопотавшему за него[67]. Уникальные рисунки Поливанова позволяют воочию удостовериться, каким было это «успокаивающее»...

Встреча накануне ссылки

Когда Поливанов должен был вернуться с Кавказа?

«По пробытии там круглого года»,— разъясняют «высочайшие» постановления[68]. Соответственно в приказе генерала Вельяминова, отданном по завершении экспедиции, читаем, что корнет Поливанов, как и остальные гвардейцы, прикомандировывается к казачьим частям на Кавказской линии по 1 апреля 1837 года[69].

А 10 апреля Лермонтов отбыл из Москвы, направляясь в кавказскую ссылку[70]. Свиделись ли они? Или встречные тройки разминулись на большаке где-нибудь между Тулою и Воронежем?..

Слова эти первоначально заключали очерк и очень нравились мне своей загадочностью и неопределенностью. Возникала заманчивая (хотя вряд ли осуществимая) идея: найти все почтовые книги станционных смотрителей от Москвы до Ставрополя... Но — прошло время и вопрос разрешился совсем по-иному.

В архиве обнаружился формуляр Поливанова: «Прибыл обратно к лейб-гвардии Уланскому полку 1 марта 1837 года»[71]. После чего стало возможным отыскать его имя в «Санкт-Петербургских ведомостях» среди приехавших в северную столицу 21—24 февраля (поясняется даже: «из Ставрополя»)[72].

В эти дни не улеглось еще волнение после трагической гибели Пушкина. Лермонтовское «Смерть поэта», тысячекратно переписанное, разошлось по городу. Лермонтов арестован. 27 февраля — приказ о переводе в Нижегородский драгунский полк. С первых дней марта он уже в своей квартире, теперь — под домашним арестом. Однако его навещают. «Я заказал обмундировку и скоро еду,— сообщает он одному из друзей.— Буду к тебе писать про страну чудес — Восток». Отъезд состоялся 17—19 марта[73].

Таким образом, *почти целый месяц Лермонтов и Поливанов одновременно находились в Петербурге!*

Вспомним, что завершившаяся командировка Поливанова была их первой продолжительной разлукой. Воротясь, он узнает о переменах в судьбе Лермонтова. О его славе. Об аресте. О ссылке — и куда?— в те края, где улан провел без малого год!

Мог ли Поливанов в этих (да и, пожалуй, во всяких иных) обстоятельствах не навестить друга, не ободрить его, не поделиться впечатлениями пережитого?..

Оставь, оставь свои преданья
О горских подвигах войны —
Не растравляй мои желанья,
Мои мечтательные сны.
Пленен я силою рассказа
О буйных горцах, о войне,—

вписывает в 1837 году в альбом Поливанову один из сослуживцев и завершает сокрушенно:

Но не придется видеть мне
Вершины дикого Кавказа!..[74]

В отличие от автора приведенных стихов, Лермонтову свидание с кавказскими вершинами только предстояло. Ясно поэтому, с какой жадностью должен был воспринять он свежие вести из далекой страны, которая с детских лет неотвязно занимала его поэтическое воображение!

А тут еще пухлый альбом со свежими зарисовками...

Не все они дошли до наших дней. Но даже то, что уцелело, убеждает: «преданья» Поливанова отозвались затем чутким и гулким эхом в лермонтовском творчестве.

Вопросы продолжают возникать. Многие пока безответны. Надеюсь — до поры до времени. Ведь и вся история этого поиска начиналась с одной-единственной акварели, приписываемой кисти поэта, со скромного пейзажа, который некогда, не мудрствуя лукаво, назвали — «Кавказский вид».

СВИДАНЬЕ НА КЛЯЗЬМЕ

После кавказской экзотики рисунок, изображающий семейство Поливановых на фоне подмосковного дома, кажется малоинтересным. Однако именно он стал очередным открытием и затем позволил начать новый поиск.

Как раз тогда некоторые исследователи всерьез поставили под сомнение популярнейший эпизод биографии Лермонтова: знакомство с дочерью писателя Ф. Ф. Иванова — Натальей Федоровной. Документально этот эпизод не подтвержден, заявили они, и, следовательно, литературная наука пребывает в многолетнем заблуждении[1].

Так ли это?

Немного успокоясь, он скажет:

Я не достоин, может быть,
Твоей любви: не мне судить;
Но ты обманом наградила
Мои надежды и мечты,
И я всегда скажу, что ты
Несправедливо поступила.

Стихотворная формула придет не сразу. Шестнадцатилетний поэт мучительно переживает развязку отношений с Натальей Ивановой — Н. Ф. И. его лирики. Уже приведенное ранее обращение к другу — Николаю Поливанову — полно отчаяния: «Я теперь сумасшедший совсем... не могу тебе

много писать: болен, расстроен, глаза каждую минуту мокры. Источник неиссякаемый! — много со мной было...»

Строки эти — на одном листе с письмом Владимира Шеншина, университетского товарища: «Мне здесь очень душно, и только один Лермантов, с которым я уже пять дней не видался (он был в вашем соседстве у Ивановых), меня утешает своею беседою... Пиши к нам со всякой оказией... кажется, у тебя мысли просвежились от деревенского воздуха... Москва. 7-го июня 1831».

Итак, бурная реакция вызвана недавней поездкой. Но — куда? В каких краях произошли события, что повлияли столь чувствительно на поэта и его сочинения? Это оставалось неизвестным для биографов.

Сорок дней спустя закончена романтическая драма «Странный человек» с предисловием: «Лица, изображенные мною, все взяты с природы; и я желал бы, чтоб они были узнаны, тогда раскаяние, верно, посетит души тех людей».

Центральный герой — поэт Арбенин «страстно влюблен» в Наталью Федоровну Загорскину, которая сначала относится к нему благосклонно, но затем отвергает. Сюжет явно автобиографичен: в пьесу включены те же послания, что сам Лермонтов посвящал Н. Ф. Ивановой, героине дано то же имя-отчество.

С небольшими поправками вошло в текст «Странного человека» и лермонтовское «Видение»:

Я видел юношу: он был верхом
На серой, борзой лошади — и мчался
Вдоль берега крутого Клязьмы...
И всадник примечает огонек,
Трепещущий на берегу противном,
И различил окно и дом, но мост
Изломан... и несется быстро Клязьма.
Как воротиться, не прижав к устам
Пленительную руку, не слыхав
Волшебный голос тот, хотя б укор
Произнесли ее уста? о! нет!
Он вздрогнул, натянул бразды, толкнул
Коня — и шумные плеснули воды
И с пеною раздалися они;
Плывет могучий конь — и ближе — ближе...
И вот уж он на берегу другом
И на гору летит.— И на крыльцо
Соскакивает юноша — и входит
В старинные покои... нет ее!
Он проникает в длинный коридор,
Трепещет... нет нигде... ее сестра
Идет к нему навстречу...

«Вот этот отрывок тем только замечателен, что он картина с природы,— поясняется в драме.— Все, что тут описано, было с Арбениным». Следовательно — и с самим автором пьесы?

Соотнося стихи с письмом, можно было догадываться: Ивановы находились неподалеку от Москвы, на берегу Клязьмы и «в соседстве» с деревней Николая Поливанова. А точнее?..

Пока место не было названо, скептики продолжали упорствовать: «Тайна Н. Ф. И. не раскрыта!»

Рисунки вносят ясность

Прежде всего — где было поливановское поместье? Куда адресовано письмо? Многие годы не было ответа на эти вопросы. Наконец, С. А. Андреев-Кривич в своей книге «Всеведенье поэта» предположил: речь идет о сельце Петрищево (51 верста от столицы, Богородский уезд), ибо в указателе Московской губернии 1852 года владельцами названы Поливановы.

Гипотеза требовала проверки. Так ли было и за двадцать лет до выхода справочника? И если да — где гарантия, что друг Лермонтова и Шеншина находился именно там?..

Такой гарантией стал карандашный рисунок Николая Поливанова с надписью «Петрищево в 1831 году».

Это групповой фамильный портрет. В изящной двуколке к парадному крыльцу подъехал глава семейства (о нем в письме Шеншина: «...хотя тебя и уверяет твой папинька, что мы пострелы, негодяи — но пожалоста не верь»). Рядом — взрослая барышня — старшая дочь. Их сопровождает верховой — сам художник. Хозяйка дома вышла навстречу со всеми чадами и домочадцами. Персонажи рисунка поименованы.

На другом листе — красные крыши и ярко-желтые стены усадебных строений среди сочной зелени парка. Двумя белыми пирамидками отмечен въезд. На переднем плане — обширный пруд. Авторское *«Вид дома в Петрищево, 2 июля 1831 года»* — окончательно убеждает: дружеское послание из Москвы было получено именно здесь.

Найденные листы подсказывают еще один вывод. В ленинградском музее хранится тетрадь Лермонтова, относящаяся к пребыванию в юнкерской школе (1832—1834 годы). Среди рисунков — «Общий вид местечка у пруда» и «Всадник у пруда, за которым виден город». Названия условные (даны искусствоведами).

Перед нами все то же Петрищево, дважды зарисованное юнкером Лермонтовым по памяти в Петербурге. Так мы впервые узнаем, что он бывал в подмосковной усадьбе своего друга.

Условие необходимое, но недостаточное

От Петрищева до Клязьмы — 20 верст. Можно ли считать это «соседством»? На всякий случай выписываем все прибрежные селения в пределах Московской губернии — их оказывается 130. Дальше — тупик. Имена землевладельцев на 1831 год можно узнать лишь из рукописных материалов (случай с поливановской деревней — не более чем везение). Но основной массив документов — в Центральном историческом архиве Москвы, хранилище в аварийном состоянии, доступ к фондам намертво закрыт. Пришлось идти другими путями...

Прежде всего — в буквальном смысле: пешком.

Задача: найти старинный дом на крутом берегу. Подсказка: всаднику здесь не переехать вброд — только вплавь.

«Река Клязьма берет начало в Московской губернии... постепенно переходит от ручья к реке в двадцать с лишним сажен шириной; глубина ее также изменяется и достигает в некоторых местах трех сажен; протяжение от источника к тому месту, где река входит во Владимирскую губернию, простирается до 186 верст» — так было век назад. А ныне?



Н. И. Поливанов. «Петрищево в 1831 году». Рисунок карандашом. УХМ. Публикуется впервые.

М. Ю. Лермонтов. Петрищево. Рисунок карандашом. 1832—1834. ИРЛИ. Ленинград.

Н. И. Поливанов. «Вид дома в Петрищево. 2 июля 1831 г.» Акварель. УХМ. Публикуется впервые.



Берега оказались крутыми почти повсеместно. А вот глубина... Верст сорок от истока русло переходят вброд. Затем скромная речушка превращается в... огромные водохранилища — Клязьминское и Пироговское — канала имени Москвы. Чинно плывут теплоходы, проносятся «Метеоры», белеют косые паруса яхт. Зато ниже плотины Клязьма течет в первозданных берегах, можно снова искать сходство с лермонтовским пейзажем. И — находить, ибо река стала глубже...

Ну, а старинные усадьбы? Одних — и след простыл. Другие — подновленные, обстроенные стоят на вершинах прибрежных холмов: лечебницы, детские сады, пионерские лагеря. Чуть коснешься истории прошлого века, о чем только не вспомнят старожилы! Только о визите поэта — ни звука.

«Вот Иванов наш в мундире»

Было ли подмосковное имение у отца Н. Ф. И.?

Стихи Федора Федоровича Иванова печатались в журналах, комедии и драмы имели немалый успех на сцене. «Очень забавно иногда он певал в дружеском кружке у камина, покуривая трубку и прихлебывая пунш, русские песни на французском языке... Нас очень смешили эти ребяческие проказы... В разговорах и спорах приятельских, забавных, подчас важных, поучительных, ученых, мы забывали, что живем на развалинах сожженной Москвы; музыка, пенье, танцы под клавикорд перемежались чтением припасенных хозяином или гостьми стихов, а иногда и тут же написанных под шумок по вдохновению или задаче... Было так весело всякий раз с шести часов вечера до полуночи в дружеском кружке литераторов, остряков и образованных женщин».

Однако с утра и до шести часов вечера жизнь Иванова была далеко не беззаботной. Ни богатством, ни знатностью он не выделялся. Отец его — «из поповых детей»,— хотя и дослужился до генеральского чина, «кроме почтенного имени ничего не оставил в наследство многочисленному семейству, которого попечителем и питателем судьба назначила быть Федору, старшему его сыну». Писатель вынужден был служить военным комиссионером. За шестнадцать лет он поднялся только на один чин: с 9-го до 8-го класса, то есть от капитана до майора. Литературная слава еще более выставляла напоказ его бедность.

Вот Иваиов иаш в мундире,
То и се, ни Марс, ни Феб,
Пусть бренчит себе на лире,
Продает стихи иа хлеб,—

анонимно иронизировал «московский бульварный стихотворец» в 1811 году.

Судя по архивному формуляру, повседневные занятия драматурга и поэта были донельзя прозаическими. Он состоял в штате «для посылок по заготовлениям вещей к приему оных и к смотрению за гошпиталями и магазейнами». Поместье? «Из российских дворян, *за ним душ не имеется».* Документ относится к тому же году, что и приведенное четверостишие. Комиссионер Иванов был еще холостым. Женитьба могла поправить обстоятельства (богатое приданое). Но более позднего послужного списка отыскать не удалось...

Любопытная подробность: Иванову по делам службы приходилось часто

ездить за кожами на Казенную Лосиную фабрику. Если учесть, что она стояла *на Клязьме*, в 23 верстах от поливановской деревни, невольно приходит мысль: а не купил ли он пригородный дом именно в тех краях?

Уже были прочитаны равнодушно-скупые строки, датированные сентябрем 1816 года: «Представляются два указа данные из сей комиссии наместо смотрителя 8 класса Иванова на заплату московским купцам за купленные у них вещи по случаю его Иванова смерти». Надежда найти что-либо определенное почти исчезла. Пальцы продолжали машинально перебирать грубые синие листы с диковинными водяными знаками, как вдруг среди пространно-однообразных перечней воинской амуниции мелькнула еще одна знакомая фамилия: *Чарторижский*, комиссионер 9-го класса.

Известно, что вдова писателя впоследствии вышла замуж за Михаила Николаевича Чарторижского и у них была дочь Софья. Пришлось снова погружаться в кипы комиссариатских бумаг.

Действительно, он. Послужной список 1827 года давал подробные сведения: «У него жена Катерина Иванова, урожденная Кошелева» (именно она была женой Ф. Ф. Иванова), « у них дочь Софья 8-ми месяцев». Н. Ф. И. с сестрою в формуляр не вписаны, но это объяснимо — они приемные дети.

С 1808 года Чарторижский был сослуживцем Иванова. В 1816-м уезжает в Екатеринослав и возвращается в столицу лишь в середине 1823-го. Вскоре женится. Служит он теперь помощником директора на... уже знакомой нам Лосиной фабрике. Опять Клязьма. Может быть, он жил здесь с семьей в казенном доме на берегу? (В формуляре упоминалась лишь вотчина в Тульской губернии, за женою имения показано не было.)

В литературе содержались обрывочные сведения о Лосиной фабрике со ссылками на все тот же московский архив, что был закрыт давно и, казалось, безнадежно.

Догадки повисают в воздухе...

Архивный дублет

А что, если Наталья Иванова и ее сестра гостили *в родственном* доме? По отцовской ветви известна лишь их связь с Демидовыми. Зато среди материнской родни множество богатых и высокопоставленных фамилий: Кошелевы, графы Мусины-Пушкины и Коновницыны, военный министр граф Татищев, князья Волконские, Гагарины и Долгорукие... В свою очередь отчим Ивановой имел семерых братьев, у тех жены...

Одно хранилище недоступно — не удастся ли найти что-либо в других? Центральный архив древних актов. Изрядно пришлось покопаться в пудовых томах вотчинного департамента (конец XVIII — начало XIX века).

Родословия ветвились, сплетаясь в непроходимые дебри. В наследственных спорах, земельных разделах можно было не только завязнуть, но и утонуть навечно...

Наконец, случайность — единственное дело более позднего периода: ведомости о перемене владельцев.

Положив справа список родственных фамилий (около двух десятков), слева — перечень селений вдоль Клязьмы (добрая сотня), начинаю вчитываться. Деревня за деревней, уезд за уездом, год за годом... Что кому продано, передано, завещано...

1832-й: «*Село Никольское Тимонино тож* и деревня Новинки состояли



Н. И. Поливанов. «Сельцо Петрищево». Акварель. УХМ. Публикуется впервые. В этой гостиной бывал Лермонтов.

М. Ю. Лермонтов. Всадник у въезда в Петрищево. Рисунок карандашом. 1832—1834. ИРЛИ. Ленинград.

М. Ю. Лермонтов. Прогулка. Рисунок карандашом. 1832—1834. ИРЛИ. Ленинград.

В этом флигеле жил М. С. Щепкин. Фото конца XIX в. Частная коллекция. Москва. Публикуется впервые.

▷

Лермонтовские места Подмосковья. Карта-схема.



Дмитровский уезд
Владимирская губерния
Московский уезд
река Клязьма
Петрищево
Богородский уезд
Середниково
Лосиная фабрика
Никольское-Тимонино
Москва
10 5 0 10 20 30 40 50 верст

во владении действительно статской советницы и кавалерственной дамы Дарьи Александровны *Валуевой...»* Неужели в точку?! Ведь мать Н. Ф. И. приходится ей племянницей. А село это — на крутом берегу Клязьмы в полуверсте от... Лосиной фабрики. Все объясняется: Чарторижский директорствует на фабрике, семейство гостит рядом...

Согласно записи, имение оставалось в роду Валуевых, происходила лишь формальная передача его внукам.

Считая задачу решенной, на всякий случай просматриваю следующие листы. И вдруг — 1834 год: *«Сельцо Никольское Тимонино тож* и деревня Новинки принадлежали чиновнице 5-го класса Екатерине Ивановой *Чарторижской,* а ныне по покупке достались...»

Мыслимо ли?!

Когда удалось добыть и изучить старинные межевые планы, недоумение исчезло. Село с деревней были разделены пополам еще в самом начале XVIII века.

Исповедные книги сельской церкви

С каких пор Е. И. Иванова-Чарторижская владела полуселом?

Путеводители упоминали Никольское-Тимонино лишь как место пребывания в 1812 году известного литератора и театрала князя Ивана Михайловича Долгорукова. Но «любезно-говорливый» князь был постоянным посетителем дружеских вечеров в доме Ф. Ф. Иванова. Нет ли здесь связи?

В рукописных воспоминаниях из университетского архива отыскались следующие строки: «1818 год... Пять лет уже истекало, как я по кончине матушки владел имением, и из опытов ясно видел, что дохода с оного едва достаточно на содержание нашего дома... В таком положении обстоятельств нечего было делать другого, как продать что-либо... дабы разделаться с кредиторами... Пал жребий на Никольское... И сим заключается повесть о подмосковной, которая, быв припечатана в газетах с генваря месяца в списке продажных имений, очень лениво торговалась, и охотники редко вызывались купить ее.

Тянулось это дело до мая... как вдруг... родственница наша *Иванова Катерина Ивановна* прискакала ко мне торговать Никольское; она его знала и деревня ей нравилась, с первого слова она мне дала за нее 50 тысяч... я решился окончить продажу ныне, и в одни сутки совершив купчую, очистил около себя все домовые тучи... Домашние мои неутешно сожалели о потере... один только я радовался, что стрес с шеи огромный мешок долгов...

В рассуждении крестьян моих я очень был насчет их спокоен, они от меня переходили к госпоже кроткой, доброй, за которой они не должны были бояться никакого утеснения...»

Мемуарист точен до мелочей. Это подтвердилось не только объявлениями в «Московских ведомостях», но и обнаруженной затем купчей от 29 мая. К ней, наряду с князем Долгоруковым,— *«жена 8-го класса Федора Федорова сына Иванова вдова Катерина Иванова дочь руку приложила».*

Все постепенно связывается. Не встречалось в документах лишь имя героини лермонтовской лирики.

В конце концов исторический архив Москвы перебрался в новое здание. Появилась возможность изучить фонды духовной консистории и, в частно-

сти, исповедные книги. Священники записывали сюда всех жителей своего прихода, которые были у исповеди в «великий пост», то есть весной, накануне пасхи.

В селе Никольском-Тимонине среди прихожан 1831 года оказались: «вотчинник того села 5-го класса Михаил Николаевич Чарторижский, 50 лет; жена его Екатерина Иванова, 39 лет; дети их: *Наталия, 16 лет; Дария, 14 лет;* Александр, 6 лет; София, 4 года; Николай, 3 года».

Вместе с детьми Екатерины Ивановны от второго брака показаны здесь и *дочери писателя Иванова.*

Аналогичны записи двух предыдущих лет, а также следующего, 1832 года.

Все то время, что Лермонтов провел в Москве, семья Ивановых — Чарторижских перебиралась из города на Клязьму с самой ранней весны.

Таким образом удалось окончательно убедить всех недоверчивых в том, что героиня лермонтовской лирики, зашифрованная им как Н. Ф. И., действительно существовала. Был восполнен еще один пробел в биографии великого поэта.

...Почему автор «Странного человека» дал героине фамилию Загорскина? Предполагалось сперва — по названию родового поместья. Во время изысканий приходилось останавливаться на всех созвучных деревнях. Вдоль реки лежали и Загорная, и Старогорье, и Городище, и Горки; были здесь Завражье и Заозерье... Что же до Загорья, то оно встречается на карте только Московской губернии по меньшей мере раз десять...

Теперь, однако, стало возможным дать другое объяснение.

Для юного Лермонтова, мечтающего о литературном поприще, отец Натальи Ивановой — прежде всего писатель, автор исторических драм и лирических стихов. В этой связи могли прийти на ум две писательские фамилии: *Загорский* (Михаил Петрович, 1803—1824, талантливый молодой поэт, писал преимущественно элегии, сотрудничал во многих журналах) и *Загоскин* (Михаил Николаевич, 1789—1852), автор популярнейшего романа «Юрий Милославский» (издан в 1829 году), директор московских театров (с 1831 г.). Ассоциация с последним более вероятна.

Еще один знакомый поэта

Другая половина села Никольского находилась с 1818 года в руках Д. А. Валуевой, затем одним из совладельцев стал ее внук — Петр Александрович Валуев. Он был годом моложе Лермонтова и позднее входил в лермонтовский «Кружок шестнадцати» в Петербурге. «Это общество,— вспоминал современник,— составилось частью из окончивших университет, частью из кавказских офицеров. Каждую ночь, возвращаясь из театра или бала, они собирались то у одного, то у другого. Там, после скромного ужина, куря свои сигары, они рассказывали друг другу о событиях дня... и все обсуждали с полнейшей непринужденностью и свободою, как будто бы III отделения собственной его императорского величества канцелярии вовсе и не существовало». Было это в 1839 году.

Теперь становится возможным предположить общение Валуева с Лермонтовым и в московский период. Трудно представить, что, бывая в гостях у родной бабки, Валуев не встречался с кузиной — Натальей Ивановой, ее семейством и гостями. А ведь дом Ивановых — «давно знакомый» и для Лермонтова.

Треть века спустя преуспевающий министр вдруг записывает в дневнике: «Сегодня теплый юго-восточный ветер шумел в листьях деревьев против моего балкона. Я вслушивался и вспоминал родной шум рощи села Никольского. Глубоко грустное, но тихое воспоминание!.. Если бы я мог теперь перенестись к этой роще, к тем крайним деревьям, что стояли против моих окон, я бы обнял их, я бы приклонился к земле и поцеловал бы траву у их корней. Я слушал бы шорох ветвей и листьев, я плакал бы и молился...»

Дальнейшее изучение переписки Валуевых и их родни по материалам государственных архивов может дать новые сведения о том обществе, которое собиралось на берегах Клязьмы в лермонтовское время.

Судьба Никольского-Тимонина

В 1851 году бывшая валуевская усадьба переходит к Щепкиным. Николай Михайлович, сын великого актера, приобрел ее на деньги, полученные как приданое за женой Александрой Владимировной, урожденной Станкевич.

«Часто гостил у нас отец наш Михаил Семенович Щепкин, разговоры которого всегда были интересны — то воспоминаниями о старине, пережитой им, то о театре и постановке пьес в Москве, и о Герцене и его изданиях за границей, и о всем, что составляло тогда общие интересы... Зеленая луговина отделяла... флигель от другого, где помещался Михаил Семенович. Наш дом стоял между обоими флигелями, общие окна выходили на луговину, в конце которой тянулась длинная аллея из старых тенистых берез. Рано утром по аллее мерным шагом ходил отец наш, разучивая свои роли».

Сюда, в Никольское-Тимонино в 1857 году приглашал М. С. Щепкин и Тараса Григорьевича Шевченко, который только что вернулся из долгой ссылки. Друзьям, правда, удалось встретиться короткое время спустя в Нижнем Новгороде, а затем и в Москве.

Усадьбы этой давно уже нет. Но в альбоме Александры Александровны Щепкиной — праправнучки и по семейной традиции также актрисы — бережно сохраняются фотографии прошлого века: особняк с мезонином, флигель поодаль, чаепитие на террасе, легкая коляска у ворот, шпиль сельской колокольни в конце аллеи, водяная мельница на пруду, лодки, отражающиеся в спокойных водах Клязьмы...

Ну а другое поместье — что стало с ним?

В 1844 году купец Шишов приобрел соседнюю пустошь Мунину и построил там ткацкую фабрику. Ее стали называть Монинской. В 1882 году в собственность зятя его Белова перешла та половина села Никольского-Тимонина, где жила некогда Н. Ф. Иванова. На месте покоев, описанных Долгоруковым и Лермонтовым, фабрикант построил затейливый деревянный дом «в швейцарском стиле» («Теремок» — окрестили его местные жители). Чуть поодаль встали корпуса еще одной мануфактуры — тимонинской.

После революции на базе обеих фабрик возник Монинский камвольный комбинат, огромное предприятие, сердце современного города Лосино-Петровского. Город растет. Двенадцатиэтажные башни выстраиваются вдоль Клязьмы, вытесняя в небытие деревенские срубы.

На месте усадьбы Валуевых — городской парк культуры и отдыха. В бывшем доме Белова — общежитие молодых строителей. В 1974 году из котлована вблизи «Теремка» экскаватор поднял на поверхность... глиняную

кубышку. В ней оказались биржевые бумаги и тысячные кипы ассигнаций, припрятанные фабрикантом «до лучших времен». Находка украшает витрину местного краеведческого музея.

Что касается поливановской деревни (ныне — Малые Петрищи), то хотя и там усадебные постройки исчезли, но сохранился пруд, изображенный на рисунках Лермонтова, а также старинный парк с липовыми аллеями.

ВЛЮБЛЕННАЯ БАЯДЕРКА

Ярко освещенная сцена полна народу: воины в белых тюрбанах и с копьями, танцовщицы в разноцветных нарядах. Над толпой движется кумачовый паланкин, там восседает юная героиня. Навстречу спешит румяный седобородый толстяк.

Перед сценой — оркестр с капельмейстером, три ряда зрителей; по бокам — четыре яруса лож.

Мы знакомимся еще с одной примечательной акварелью Николая Поливанова из музейных фондов. В самом низу листа надпись: «Стрельна. 29 октября 1837 года.— Баядерка»[1].

В Стрельне, дворцовом пригороде Петербурга, размещалась штаб-квартира лейб-гвардии Уланского полка, где Поливанов служил. Следовательно, надпись обозначает время и место работы над акварелью.

Теперь о самом спектакле. В основу оперы-балета «Влюбленная баядерка» (музыка Д.-Ф. Обера, либретто Э. Скриба) легла баллада Гете по мотивам индусских легенд. «Обер написал музыку комическую, легонькую, которая слушается с удовольствием,— откликнулся петербургский рецензент.— Мы в Индии, в Кашемире, в городе чудес, шалей и баядерок, на площади перед дворцом судьи Олифура. Почтенный судья гораздо больше заботится о своем обеде, нежели о несчастных просителях, которые толпятся у дверей с самого утра. Наконец, он выходит, в толпе рабов и свиты — толстый, румяный, весь в золоте. Просители поют ему о своих делах, а судья поет им о своем обеде. Одна из танцующих баядерок, веселая, резвая, легкая — Золое прельщает судью. Первый акт оканчивается великолепной процессией: Золое сажают на носилки и уносят при звуках живого, бойкого, веселого, блистательного марша»[2].

Актеры и зрители

Некоторые лица на акварели названы самим художником. Это существенно повышает ее документальную ценность. Тем более что Поливанов был тщательным и умелым портретистом. Кто же эти лица?

Олифур — Осип Афанасьевич Петров, легендарный бас, первый исполнитель партий Руслана и Сусанина в операх Глинки.

Баядерка Золое — французская балерина Луиза Круазет, в течение целого десятилетия исполнявшая главные роли на петербургских подмостках. Кстати, прекрасный профильный портрет ее имеется на картине Г. Чернецова «Парад на Царицыном лугу»: она стоит неподалеку от Крылова и Пушкина и смотрит в их сторону.

За дирижерским пультом — Катерино Альбертович Кавос, «директор музыки» столичных театров, плодовитый композитор и талантли-

вый педагог (О. Петров — один из любимых его учеников). Как известно, Кавос помог Глинке поставить «Ивана Сусанина», вопреки сопротивлению дирекции и в ущерб собственным интересам: еще в 1815 году он сочинил одноименную оперу, которая прочно держалась в репертуаре. Советское музыковедение называет Кавоса «наиболее крупным деятелем подготовительного периода русской классической музыки, который способствовал приближению расцвета русской оперы и балета»[3].

Следует заметить, что Лермонтову музыка Кавоса была знакома с детства. «Я был в театре, где видел оперу «Невидимку», ту самую, что я видел в Москве 8 лет назад,— читаем в письме тринадцатилетнего поэта.— Мы сами делаем театр, который довольно хорошо выходит, и будут восковые фигуры играть»[4]. Здесь упоминается опера Кавоса «Князь-невидимка, или Личардо-Волшебник», поставленная впервые в 1805 году и продержавшаяся в репертуаре до 1827-го.

Существует лишь два прижизненных портрета капельмейстера. На поливановской акварели перед нами третий, причем в оригинальном ракурсе: со спины и вполоборота, как он был виден зрителю.

Справа от сцены в собственной ложе — А. М. Гедеонов, директор императорских театров. Невежественный, но вместе с тем изворотливый, цепкий и спесивый чиновник, он причинил много вреда отечественной культуре. «Дело известное,— резюмировал Глинка,— что искусство для Гедеонова не существует»[5]. Директор — притча во языцех; официально — «его превосходительство Александр Михайлович», в просторечии — «Гедеонов-бестия»... «Танцорка молодая» в лермонтовской поэме «Монго» рассказывает:

Зато — вернулись лишь домой —
Директор порет на убой:
Ни взгляд не думай кинуть лишний,
Ни слова ты сказать не смей...
А сам, прости ему всевышний,
Ведь уж какой прелюбодей!..[6]

Пытаясь поставить свою драму «Маскарад» на петербургской сцене, Лермонтов обращался к Гедеонову, но никакой поддержки не получил.

Над директорской ложей — ложа министра императорского двора; в ней П. А. Клейнмихель, один из приближенных Николая I. Дежурный генерал Главного штаба, управляющий Департаментом военных поселений, Клейнмихель был активным недоброжелателем Лермонтова. По его распоряжению 21 февраля 1837 года был арестован С. А. Раевский за распространение лермонтовского стихотворения «Смерть поэта». «Любезный друг Святослав!..— писал Лермонтов месяц спустя Раевскому, собираясь в кавказскую ссылку.— Сегодня мне прислали сказать, чтобы я не выезжал, пока не явлюсь к Клейнмихелю, ибо он теперь и мой начальник»[7]. После этих слов, как утверждал первый биограф поэта П. А. Висковатый, в письме содержалась настолько резкая характеристика царского вельможи, что привести ее в печати было невозможно[8].

Впоследствии Клейнмихель станет графом, займет пост главноуправляющего путей сообщения, и имя его с горькой иронией упомянет Некрасов в эпиграфе к «Железной дороге».

Еще одного сановника — генерал-губернатора столицы П. К. Эссена — мы видим в левой ложе. На балах в его доме бывал Лермонтов.

Среди зрителей первого ряда кресел, слева у самого прохода, петер-

4—211







Н. И. Поливанов. «Баядерка». Акварель. 1837. УХМ. Публикуется впервые.

Фрагмент акварелн: капельмейстер К. А. Кавос.

Фрагмент акварели: О. А. Петров в ролн судьн Олифура.

Г. Г. Чернецов. Парад на Царнцыном лугу. Х., м. 1837. ВМП. Ленинград. Фрагмент. (Вторая справа — Луиза Круазет).

Фрагмент акварели: Луиза Круазет в ролн баядерки Золое.

Фрагмент акварели: в центре полковник А. С. Траскин. ▷



бургский комендант П. П. Мартынов. Карикатурная манера, в которой он изображен, заставляет вспомнить фразу из дневника Пушкина: «Комендантское место около полустолетия занято дураками, но такой скотины, каков Мартынов, мы еще не видали»[9].

Очень интересен флигель-адъютант А. С. Траскин — слева же, во втором ряду, пятый от прохода. Через два месяца он был назначен на Кавказ. Зимой 1840/41 года как начальник штаба войск Кавказской линии он встречался с Лермонтовым в доме командующего П. Х. Граббе. «За обедом всегда было довольно много лиц,— вспоминал современник,— но в разговорах участвовали Граббе, муж и жена, Траскин, Лев Пушкин, бывший тогда майором, поэт Лермонтов... Прочие все ели молча. Лермонтов и Пушкин называли этих молчальников картинною галереею»[10].

Вот что писал о Траскине другой мемуарист, подчеркивая его более чем скромные способности военачальника: «Полковник Траскин в звании начальника штаба только мог заявить себя тем, что съедал чуть не целого теленка в обед»[11].

Сохранилось множество шаржей на десятипудового штаб-офицера. В числе рисовальщиков был Н. В. Мейер, как мы помним, прототип доктора Вернера в «Герое нашего времени», чьи карикатуры отличались замечательным портретным сходством[12], потому-то их особенно интересно сравнить с работой Поливанова.

Где и когда?

Премьера «Влюбленной баядерки» состоялась 15 ноября 1835 года в Александринском театре[13]. Когда после реконструкции 27 ноября 1836 года оперой Глинки «Иван Сусанин» открылся Большой (Каменный) театр, все музыкальные спектакли были перенесены на его сцену.

Какой именно театр видим мы на акварели? Вопрос не случаен: Поливанов очень часто обращался к событиям минувших лет, используя натурные зарисовки либо полагаясь на свою память.

Итак, Александринский или Большой? При всей тщательности миниатюрных портретов интерьер зрительного зала, его архитектура показаны весьма условно. Ответ был подсказан прежде всего цветом занавесей в ложах. Красной, как на поливановской акварели, была драпировка в Большом (Александринский имел голубую)[14]. Другая бесспорная примета — проход между креслами посредине (на плане Александринского — два боковых прохода)[15].

Зная педантичность Поливанова-художника при фиксации реальных событий, попытаемся документально уточнить дату спектакля. Из материалов военно-исторического архива явствует, что лейб-улан отбыл на Кавказ весной 1836-го, а вернулся 24 февраля 1837-го. Значит, в Большом театре он мог видеть «Баядерку» лишь после возвращения. Театральные афиши сообщают: Луиза Круазет танцевала главную партию в спектаклях 26 февраля, 10 и 16 мая, 14 июня.

На поливановской акварели три ряда кресел и все ложи (кроме боковой царской) полны. Должно быть, нет пустых мест и во всем остальном зале: о притягательности спектакля говорит присутствие важных сановников, которые, как правило, бывали на премьерах. Зная точно, что это не премьера,

логично считать, что перед нами тот спектакль, что привлек наибольшее число зрителей.

В ленинградском архиве сохранились кассовые книги Большого театра. 26 февраля сбор составил 4468 рублей (проданы все 70 кресел передних трех рядов и почти все ложи); 10 мая —3874 рубля (все 70 кресел, но ложи лишь частично); 16 мая —1662 рубля (из 70 кресел продано 48, зал заполнен на одну треть); 14 июня — 1177 рублей (из 70 кресел продано 38, зал заполнен на одну четверть)[16].

Таким образом, можно с достаточной долей уверенности предполагать, что Поливанов был в театре вечером 26 февраля 1837 года — это последнее представление «Баядерки» накануне закрытия сезона. Не исключено, что тогда же по горячим следам и были сделаны зарисовки, которые полгода спустя стали исходными для стрельнинской акварели.

(Кстати говоря, утром того же дня в Большом прошло 17-е представление оперы Глинки; Петров пел партию Сусанина[17].)

Почему не Тальони?

Для историков балета окажется неожиданностью имя исполнительницы главной роли — Круазет — в соотнесении с датой рисунка. Дело в том, что вот уже два месяца, как продолжаются петербургские гастроли Марии Тальони. «Европейская слава, которая предупредила у нас приезд Тальони, рассказывала нам чудеса про эту неподражаемую танцовщицу... Французы и англичане истощали лексикон похвал... Теперь дошла очередь и до нас,— пишет «Северная пчела».— В «Баядерке» она показывает земную женщину в возможной прелести. Глядя на нее, легко понять, почему бог Брама выбрал именно эту баядерку, а не другую. Где найдется ей соперница?.. Огромная зала Большого театра, полная сверху донизу, беспрестанно наполнялась оглушающим гулом. В этом гуле едва можно отличить неясную смесь «браво» с именем Тальони. Рукоплесканий не слышно, они так часты, что сливаются вместе и становятся похожими на дикий шум водопада или глухой стук конницы, идущей по деревянному мосту»[18].

Уместно пояснить, что петербургская постановка была, как тогда выражались, «сколком с парижской сцены». В Париже премьера состоялась в 1830 году. Тальони была первой исполнительницей роли Золое. Приехав в Россию, она танцевала в «Баядерке» 15 и 17 сентября, 8 и 19 октября 1837 года. Поливанов не был равнодушен к искусству великой гастролерши: в его альбоме наклеена репродукция известной картины Г. Леполя «Мария Тальони и ее брат Поль в балете «Сильфида»[19]. И тем не менее улан-художник 29 октября на своей акварели изобразил не ее, а прима-балерину петербургской труппы Луизу Круазет, которая четыре месяца не выходила на подмостки в этой роли. Случай поистине парадоксальный. Во всяком случае для нас это лишнее подтверждение ретроспективности рисунка.

«Загремела увертюра; всё было полно...»

Имена зрителей, названные художником, не раз заставляли нас вспоминать о связях их с биографией Лермонтова. А что ж сам поэт? Бывал ли он на этом спектакле?

Вряд ли надо напоминать здесь о врожденной музыкальности его, о пристрастии к театру — все это общеизвестно. Однако сведения о посещении Лермонтовым конкретных постановок крайне скудны. С уверенностью можно назвать, например, «Фенеллу» Обера (он играл на фортепиано увертюру оперы, описал ее представление в «Княгине Лиговской»), «Семирамиду» Россини (дуэт из оперы он «пел во все горло до потери дыхания»)[20].

«Влюбленная баядерка» не упоминается в переписке и сочинениях Лермонтова, но мог ли он не побывать на этом спектакле?.. «Любимые публикою оперы «Фенелла»... «Баядерка»... сменяли друг друга и привлекали жадных наших меломанов под своды прекрасного светлого Большого театра»,— читаем в газетной заметке[21]. Однокашник Лермонтова и Поливанова по Школе юнкеров Д. Г. Колокольцев вспоминал: «В те времена молодежь гвардейского корпуса казалась какой-то увлекающейся, ибо офицеры переполняли театры своими ежедневными посещениями... Я не исключаю, впрочем, даже и старших, и самый тогдашний генералитет: ибо наши полководцы и дивизионеры не пропускали ни одного балетного спектакля... Тогда поставлялись на сцены театра одна за другой такие балетные пьесы, которые положительно производили фурор всеобщий... «Влюбленная баядерка» и другие производили всеобщее очарование»[22]. В ту же пору Гоголь замечал: «Балет и опера завладели совершенно нашей сценой. Публика слушает только оперы, смотрит только балеты. Говорят только об опере и балете. Билеты чрезвычайно трудно достать на оперу и балет»[23].

Итак, опера-балет «Влюбленная баядерка» на сцене Большого театра Петербурга. Вспомним шуточные строки Лермонтова:

Монго — повеса и корнет,
Актрис коварных обожатель,
Был молод сердцем и душой
. . . .
Но если, милый, вы езжали
Смотреть российский наш балет,
То верно в креслах замечали
Его внимательный лорнет.
Одна из дев ему сначала
Дней девять сряду отвечала,
В десятый день он был забыт,
С толпою смешан волокит[24].

Героиня поэмы «Монго», вчерашняя выпускница театрального училища Екатерина Пименова, как явствует из афиш, была в числе «танцующих баядерок». Еще одна знакомая поэта — балерина Варвара Волкова, у которой он бывал в гостях,— пользовалась большим успехом у публики в сольной партии баядерки Фатьмы.

Вид зрительного зала на поливановской акварели невольно связывается у нас с картиной из повести «Княгиня Лиговская»: «Давали Фенеллу <...>. Печорин, который не имел еще билета и был нетерпелив, адресовался к одному театральному служителю, продающему афиши. За 15 рублей достал он кресло во втором ряду с левой стороны — и с краю <...>. Когда Печорин вошел, увертюра еще не начиналась, и в ложи еще не все съехались; между прочим, прямо над ним в бельэтаже была пустая ложа, возле пустой ложи сидели Негуровы, отец, мать и дочь <...>. Она поклонилась Печорину довольно ласково и просияла улыбкой.

«Видно письмо еще не дошло по адресу!» — подумал он и стал наводить лорнет на другие ложи; в них узнавал он множество бальных знакомых, с которыми иногда кланялся, иногда нет; смотря по тому, замечали его или нет <...>.

Загремела увертюра; все было полно, одна ложа рядом с ложей Негуровых оставалась пуста и часто привлекала любопытные взоры Печорина <...>.

Занавес взвился,— и в эту минуту застучали стулья в пустой ложе; Печорин поднял голову,— но он мог видеть только пунцовый берет и круглую белую божественную ручку с божественным лорнетом, небрежно упавшую на малиновый бархат ложи; несколько раз он пробовал следить за движениями неизвестной, чтобы разглядеть хоть глаз, хоть щечку; напрасно,— раз он так закинул голову назад, что мог бы видеть лоб и глаза... но как назло ему огромная двойная трубка закрыла всю верхнюю часть ее лица.— У него заболела шея, он рассердился и дал себе слово не смотреть больше на эту проклятую ложу».

Как уже говорилось, в альбоме Николая Поливанова названо лишь несколько зрителей: Гедеонов, Клейнмихель, Траскин, Эссен... Можно ли опознать остальных, тех, кто заполняет три ряда кресел и семь лож левой стороны? Вероятно, можно, но это — дело будущего. Пока же хочу отметить несомненное сходство рыжеволосого старичка в очках, приложившего ладонь к уху (третий ряд, третье кресло справа от прохода) с персонажем лермонтовского рисунка «Адоратор» (поклонник.— *фр.*)[25]. Сопоставление вполне правомерно: Лермонтов изобразил одного из своих петербургских знакомых в тот же период, к которому относится поливановская акварель. Кто он? Обоснованного ответа пока нет.

Итак, мы видим знакомых Лермонтова в зрительном зале. Мы пытаемся угадать их и среди действующих лиц на сцене. Однако те немногие имена актеров, что известны нам в качестве знакомых поэта, ни в коей мере не исчерпывают истинный круг его связей. Биография Лермонтова изобилует пробелами, которые еще предстоит заполнить. «Почтенные читатели, вы все видели сто раз Фенеллу»,— эта фраза из «Княгини Лиговской» сказана завсегдатаем оперы и балета, досконально знающим театральный мир. И мы можем без всяких колебаний заключить: акварель, которую выполнил Поливанов, следует рассматривать в самой тесной связи с биографией его великого друга.

«ПАГАНИНИ ВИОЛОНЧЕЛИ»

Музыкальная жизнь Петербурга лермонтовского времени не ограничивалась оперой и балетом. Большую аудиторию собирали разнообразные концерты, где наряду с представителями отечественного искусства время от времени появлялись гастролеры из Европы. Об этом напомнил небрежный набороск в альбоме Поливанова, сделанный за тысячу с лишним верст от столицы.

На сцене — виолончелист: смычок касается струн, грудь горделиво выпячена, голова устремлена влево и чуть ввысь. Поодаль за роялем — долговязая, сутулая и неуклюжая фигура. В первом ряду — умиленные слушательницы.

Карандашный шарж имеет авторское пояснение: «Серве в Симбирске. Черников аккомпанирует. 1847 год»[1].

Материалы о старом Симбирске позволяли предположить, что аккомпаниатор — это В. Черников, который опубликовал «Письмо к редактору» с полемикой об итальянской опере[2]. Василий Васильевич Черников — коллежский секретарь, служивший в Елизаветинском училище[3]. А затем обнаружилась и газетная статья о концерте в Симбирском благородном собрании. Среди участников, «известных в обществе музыкальными талантами», назван и В. В. Черников. Он выступил в составе виолончельного квартета, а затем аккомпанировал на фортепьяно другому любителю, исполнившему фантазию Серве для виолончели на мотивы оперы «Севильский цирюльник». «Мы были погружены в наслаждение, слушая артистическую игру,— пишет автор статьи.— Рукоплескания и вызов были непритворным доказательством восторга слушателей, которыми были полны зала и хоры»[4].

С личностью пианиста на рисунке мы разобрались. Теперь — подробнее о главном персонаже.

Адриен Франсуа Серве (1807—1866) — знаменитый бельгийский виртуоз романтического направления, его называли «Паганини виолончели». 4 марта 1839 года он дал первый публичный концерт в Петербурге. Прием был восторженным.

«Метода господина Серве представляет много нового и неожиданного; под его смычком виолончель потеряла тот степенный, важный, спокойный и, сказать правду, немножко монотонный характер... последовала за веком и приняла характер страстный и бурный»,— откликнулся писатель и композитор В. Ф. Одоевский[5].

«Нет ни одного качества, которым бы не обладал этот несравненный артист. Звук полный, сильный, который льется прямо в душу, пение выразительное, со всеми возможными оттенками, которые обличают вдохновение... Что касается до трудностей игры, то признаемся, что мы никогда ничего подобного не слыхивали и даже думали, что подобное совершенство выходит за пределы возможного и существует только в мечтах воображения»,— писал музыкальный критик Н. Б. Голицын, сам отличный виолончелист[6].

Гастроли продолжались до 1840 года. Из газет узнаем, что 4 января он выступил очередной раз перед петербургской публикой, март — начало апреля посвятил Москве и лишь затем вернулся на родину.

Впоследствии — на протяжении четверти века — он неоднократно бывал в России, и не только в столицах, но и во многих провинциальных городах. Среди них, как видим, оказался и Симбирск.

Устойчивая популярность Серве подтверждается не только многочисленными отзывами прессы. Под впечатлением его игры Кольцов, Данилевский и другие создали целый ряд стихов. Близко знавшие Кольцова рассказывали, что, слушая в Москве игру Серве, поэт «дрожал как в лихорадке»[7]. Бывал на петербургских концертах Серве и Т. Г. Шевченко, который глубоко любил музыку и виолончель в особенности: не случайно героем его новеллы «Музыкант» явился крепостной виолончелист.

В марте 1840 года во время московских гастролей Серве там же, в Большой зале Благородного собрания, давал сольный концерт юный Антон Рубинштейн[8].

Два года спустя Рубинштейн, гастролируя по Европе, выступил совместно с Серве в Вене [9]. Творческое содружество оказалось продолжительным.



Н. И. Поливанов. «Серве в Симбирске». Рисунок карандашом. 1847. УХМ. Публикуется впервые.

Фрагмент рисунка.



Например, в 1852 году Серве, Рубинштейн и скрипач Вьетан исполняли в Петербурге трио B-dur Бетховена[10]. Тогда же Рубинштейн сочинил сонату для фортепиано, посвятив ее Серве[11].

Равный среди таких европейских величин, как Ференц Лист, Полина Виардо, Генрик Венявский, Серве многое сделал для популяризации русской музыки за рубежом как своими концертами, так и статьями в периодических изданиях.

Гаерство или гениальность?

Шарж в альбоме Поливанова заставляет, однако, вспомнить не панегирики, а высказывания иного рода.

6 апреля 1840 года А. И. Герцен, только что воротившийся в Москву из ссылки, сообщал своему владимирскому знакомому: «Слышал я Серве и Vieuxtemps, Серве с усами, а Vieuxtemps без усов — разумеется, всё это гаерство, унижение искусства, фокусы смычковые — difficultés vaincues, paganisme»*[12].

Резкий отзыв кажется парадоксальным и требует объяснения. Vieuxtemps (Henri) — Анри Вьетан (1820—1881), соотечественник Серве, один из крупнейших скрипачей-виртуозов. Они часто выступали дуэтом. Московские рецензенты спорили: одни считали, что Вьетан «при всем совершенстве его таланта есть младший брат Серве»[13], другие — что «Вьетан ни в чем не уступает Серве как исполнитель и гораздо выше его как композитер»[14].

Техника и содержание исполняемого произведения — как их соотнести? Вопрос всегда злободневный в русской критике; виртуозность как самоцель неизменно отвергалась. Глинка, Даргомыжский и их единомышленники осуждали «шарлатанство» в исполнительстве. «Трудности, независимо от красоты принадлежат не к музыке, а к фиглярству»,— сказано в 1820-х годах. «Фиглярами, фокусниками, канатоходцами» называли в прессе 1830-х годов артистов, пренебрегающих «выражением, которое есть душа музыки в пользу механизма пальцев»[15].

Возвращаясь к отзыву Герцена, видим теперь, что как по терминологии, так и по сути своей он перекликается с передовой музыкальной критикой.

В том же письме Герцен сообщает, что слышал гимн Шуберта в исполнении оперных певцов и оркестра («Ну это искусство в самом деле потрясающее»), вспоминает «Casta Diva», знаменитую арию из беллиниевской «Нормы» («Лучшее, что я слышал за последние годы»). Ясно, что на фоне шедевров вокальной музыки исполнительство Серве и Вьетана кажется ему «гаерством, унижением искусства, фокусами смычковыми», а термин «паганизм» подчеркивает взгляд на виртуозничанье бельгийцев как на эпигонство по отношению к великому маэстро.

Герценовской реплике сродни воспоминания Глинки о своем пребывании в Брюсселе (1854 г.): «Вечером мы отправились к одному бельгийскому любителю музыки. На вечере был там скрипач Леонард с женою и Серве. По моей просьбе исполнили трио D-dur Бетховена, на фортепьяно играл очень хорошо, т. е. просто (не вычурно) и отчетливо сам хозяин, на скрипке Леонард, на виолончеле — не знаю кто, только не Серве, который не играл вовсе, а важничал и между прочим пригласил меня к себе в по-

* Преодоленные трудности, паганизм *(фр.)*.

местье поохотиться. Когда я по окончании трио стал благодарить хозяина, он, указывая на Серве и других находившихся там виртуозов, сказал мне: «Это всё мои друзья, но я не люблю их»[16].

О высокомерии Серве на сцене писал московский обозреватель: «Многие замечали, что господин Серве не показывал довольно радости и благодарности при рукоплесканиях...»[17]

Таковы некоторые стороны исполнительства Серве, которые дали повод для альбомного шаржа. Но будем помнить, что в целом он безусловно заслуживает «реабилитации»: не зря же его называли «настоящим гением» и «первым виолончелистом в мире»[18].

«Я пустился в *большой* свет»

Зададимся естественным вопросом: бывал ли Лермонтов на выступлениях гостя из Брюсселя? Биография поэта, как мы знаем, документирована очень мало. Нет прямых свидетельств и в этом случае. Попробуем отыскать косвенные.

Триумфальные гастроли виолончелиста в русской северной столице продолжались без малого год. Все это время там же находился и Лермонтов, ведя светский образ жизни: театры, балы, маскарады. Вряд ли мог он остаться равнодушным, когда всеобщая молва изо дня в день повторяла новое имя.

Характерная подробность: чтобы попасть на дебюты очередных знаменитостей, как и на премьеры спектаклей, гусарские офицеры, однополчане поэта, чуть ли не поголовно уезжали из Царского Села, где была их штаб-квартира, в Петербург и, разумеется, не успевали возвратиться к утру. Полковой командир в таких случаях привычно откладывал учения на следующий день.

Да и личное пристрастие должно было заговорить в Лермонтове. Ведь он тоже владел смычком, пусть по-любительски, но все же многочисленная родня не раз вспоминала, как тринадцатилетний Мишель на испытаниях в пансионе, ничуть не оробев перед публикой, весьма недурно сыграл замысловатую скрипичную пьесу.

Если добавить, что автор восторженных рецензий о Серве — Владимир Федорович Одоевский — был близким приятелем поэта, то посещение Лермонтовым хотя бы одного из концертов представляется нам просто неминуемым.

На этом, пожалуй, можно бы поставить и точку, веди мы речь просто об одном из юных корнетов гвардии, рядовом петербургском слушателе. Но, простите, Лермонтов, вернувшийся из ссылки, уже литературное светило первой величины. Он автор не только запрещенного стихотворения «Смерть поэта», но и «Бородина», «Тамбовской казначейши», «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Уже написан и читается в дружеском кругу «Демон». Из номера в номер «Отечественные записки» публикуют новые стихи: «Дума», «Поэт», «Три пальмы»... Там же появляются повести: «Бэла», «Фаталист», «Тамань».

Лермонтов на вершине славы, его считают наследником Пушкина. Он становится своим человеком в пушкинском кругу. Но, кроме того, новой его средой становится столичный бомонд, великосветское общество. Вот доверительное письмо в Москву, написанное по возвращении с Кавказа:

«Я пустился в *большой* свет. В течение месяца на меня была мода, меня наперерыв отбивали друг у друга. Это, по крайней мере, откровенно. Весь этот народ, которому доставалось от меня в стихах, старается осыпать меня лестью. Самые хорошенькие женщины выпрашивают у меня стихов и хвастаются ими как триумфом. Тем не менее я скучаю <...> Было время, когда я, в качестве новичка, искал доступа в это общество; это мне не удалось: двери аристократических салонов закрылись предо мной; а теперь в это же самое общество я вхожу уже не как искатель, а как человек, добившийся своих прав. Я возбуждаю любопытство, предо мной заискивают, меня всюду приглашают, а я и вида не подаю, что хочу этого; дамы, желающие, чтобы в их салонах собирались замечательные люди, хотят, чтобы я бывал у них, потому что я ведь тоже *лев*, да! я, ваш Мишель, добрый малый, у которого вы и не подозревали гривы. Согласитесь, что все это может опьянять; к счастью, моя природная лень берет верх, и мало-помалу я начинаю находить все это несносным»[19].

Чтобы услышать Серве, вовсе необязательно было Лермонтову, прочитав анонс «Санкт-Петербургских ведомостей», добывать билеты на очередной концерт в Михайловском театре, доме Энгельгардта или юсуповском дворце. Все могло произойти совсем иначе.

«У граф. В... был музыкальный вечер. Первые артисты столицы платили своим искусством за честь аристократического приема; в числе гостей мелькало несколько литераторов и ученых; две или три модные красавицы; несколько барышень и старушек и один гвардейский офицер. Около десятка доморощенных львов красовалось в дверях второй гостиной и у камина; все шло своим чередом; было ни скучно, ни весело.

В ту самую минуту как новоприезжая певица подходила к роялю и развертывала ноты... одна молодая женщина зевнула, встала и вышла в соседнюю комнату, на это время опустевшую. На ней было черное платье, кажется по случаю придворного траура. На плече, пришпиленный к голубому банту, сверкал бриллиантовый вензель; она была среднего роста, стройна, медленна и ленива в своих движениях; черные, длинные, чудесные волосы оттеняли ее еще молодое правильное, но бледное лицо, и на этом лице сияла печать мысли» — таков зачин повести Лермонтова «Штосс». Здесь описан знаменитый салон *графов Виельгорских*[20], где своими людьми были Жуковский, Вяземский, Одоевский, Гоголь, Даргомыжский, братья Рубинштейны. Постоянно стал бывать в этом доме и Лермонтов.

Михаил Юрьевич Виельгорский прекрасно играл на фортепиано и сочинял музыку; его младший брат Матвей Юрьевич — незаурядный виолончелист. Но братья Виельгорские, оставившие заметный след в истории развития музыкальной культуры, были также и тонкими царедворцами. Их придворные чины — гофмейстер и шталмейстер — соответствовали генеральским. Дом их был, собственно говоря, придворной концертной залой, где часто присутствовали члены царской семьи. Правда, у Лермонтова показан не многолюдный концерт с присутствием «высочайших особ», а один из камерных вечеров.

Близость ко двору позволяла графам Виельгорским выступать в роли меценатов. Современник отмечал, что граф Михаил Юрьевич «получал даже от министерства двора известную сумму для покровительства и поддержки иностранных артистов»[21]. «Все заграничные музыкальные знаменитости,— подчеркивал другой мемуарист,— по приезде своем прежде всего являлись к графу... и все считали за особую честь для себя не только быть принятым на

его музыкальных вечерах, но и принимать в них активное участие». А вот еще одно свидетельство: все приезжие знаменитости «сперва играли на его музыкальных вечерах, а потом уже давали публичные концерты»[22].

И все искатели, которые за славой
Да и за деньгами теснятся в Петербург,
Все проявлялись здесь на пробе и поклоне;
Здесь был их первый шаг с задатком на успех;
Хозяин ласковый, в домашнем Вавилоне,
Умел все выслушать и надоумить всех,—

писал П. А. Вяземский[23].

Вернемся к Адриену Франсуа Серве. Знакомясь с подробностями его пребывания в России, мы узнаем, что он был частым гостем салона Виельгорских и даже посвятил графу Михаилу Юрьевичу «Фантазию на две русские песни» (темами послужили «Соловей» Алябьева и «Красный сарафан» Варламова).

В этом салоне слушал Одоевский дуэт Серве и Вьетана, отозвавшись на страницах «Санкт-Петербургских ведомостей»: «Необыкновенная сила и точность обоих артистов в самых затруднительных оборотах голосов производили очарование совершенное!»[24]

Однако у Лермонтова в «Штоссе», как можно было заметить, рассказ о придворном салоне звучит в иной тональности. Современный исследователь указывает на саркастичность лермонтовских строк, их холодную иронию[25]. Интересно еще вот что: скучающая дама в черном платье, на лице которой «сияет печать мысли», это знаменитая А. О. Смирнова (в повести она выведена под именем Минской). Она дружила со многими художниками и писателями, в том числе и с Лермонтовым. Анализируя «Штосс», уместно привести письмо Смирновой к Вяземскому за границу от 14 марта 1839 года, где она, рассказывая об австрийском пианисте, приехавшем в Россию, издевается над бомондом: «У вас все высокие интересы, а мы пока с ума сходим по Тальберге, за него только что не дерутся дамы фешенебельные, особенно полюбила музыку графиня Воронцова, ездят к нему по утрам, зовут обедать на все вечера, словом, Тальберг — идол, просто все унижаются даже до подлости, ведь это может быть только в Петербурге»[26]. «Впрочем,— ехидно добавляет Смирнова,— мы тоже очень любим музыку, от скуки чего не сделаешь...»

От скуки — слушать игру Зигизмунда Тальберга, который входил в триумвират величайших пианистов мира наряду с Шопеном и Листом!

Так же настроена и Минская в «Штоссе». Намеренно выйдя в соседнюю комнату, она, при звуках баллады Шуберта на слова Гете «Лесной царь», скучает и зевает. Да и авторская ремарка о салоне графов Виельгорских — «было ни скучно, ни весело» — отдает обидным равнодушием. Казалось бы, и музыка прекрасная, и исполнение (имелась в виду Генриетта Зонтаг, оперная дива из Германии, вызывавшая овации на подмостках Праги, Парижа, Лондона). Тем не менее музыкальный шедевр воспринимается героями «Штосса» — Минской и художником Лугиным — отчужденно, как бы нехотя: «Разговор их на время прекратился, и они оба, казалось, заслушались музыки». Слово «казалось», как видно из черновиков повести, было очень важно для Лермонтова — он вписал его позднее, чтобы подчеркнуть мнимость интереса к высшим достижениям человеческого духа в салоне графов-меценатов. Находясь здесь же («и один гвардейский офицер»), автор

«Штосса» не в состоянии поэтому воспринимать искусство в чистом виде, восклицая безмятежно-восторженно, как Одоевский: «Очарование совершенное!..» Мешает обстановка, среда. Тот самый «свет завистливый и душный для сердца вольного и пламенных страстей», в глаза которому поэт хочет дерзко бросить «железный стих, облитый горечью и злостью». Мешают фальшь, лицемерие, пресыщенность окружающих.

Вспомним еще раз зрителей в поливановской «Баядерке». В креслах первых трех рядов и ложах у сцены в императорском Большом театре располагались отнюдь не случайные лица, а, как любили писать верноподданные газеты, «цвет петербургского общества». Значит, друг Лермонтова не просто посмеивается над своими знакомыми, а дает остро сатирическое изображение столичной знати, правда, с одной «фигурой умолчания»: ложа, где обычно присутствовал Николай I и его семейство, пуста.

И снова о «Штоссе». Лермонтовские эпитеты, отнесенные к певице,— «новоприезжая», а чуть ниже — «заезжая» — не отрицают ее профессиональных достоинств (ведь и она — из «первых артистов столицы»), но, подобно язвительному письму Смирновой о визите Тальберга, смещают акцент с эстетической стороны явления на его болезненную социальную сторону. Лермонтов откровенно намекает на низкопоклонство «высшего круга» николаевской России перед иностранными гастролерами.

Надо ли пояснять, что направление горькой иронии поэта было хорошо известно его друзьям, в числе которых — улан-художник Поливанов? И, по-моему, вполне правомерно уловить отзвук этой иронии в выразительной карикатуре на баловня великосветских салонов, «божественного» Серве.

* * *

Из предыдущих очерков читатель узнал о кавказских акварелях, о рисунках, запечатлевших окрестности Москвы, о сценах петербургской жизни. Тематическое и жанровое разнообразие работ, содержание и техника исполнения позволяют всерьез рассматривать их автора не только как спутника жизни великого Лермонтова, но и как самостоятельную творческую личность. Пусть он не был профессиональным художником. Но, как уверяют искусствоведы, этот дилетант первой половины XIX века даст сто очков вперед многим современным профессионалам. Впрочем, читатель и сам по достоинству смог оценить увиденное.

Обзор художественного наследия Николая Ивановича Поливанова далеко не завершен. Его альбомы перелистаны нами едва до середины. Они расскажут еще очень и очень многое.



...на север поднимается Машук, как мохнатая персидская шапка, и закрывает всю эту часть небосклона; на восток смотреть веселее: внизу передо мною пестреет чистенький, новенький городок, шумят целебные ключи, шумит разноязычная толпа...

М. Ю. Лермонтов. 1840 г.

К нам в Петербург приехал на днях славящийся во всей Швейцарии ландшафтный живописец Мейер и привез с собою богатейшую коллекцию акварельных видов, исполненных им с удивительным искусством.

«Северная пчела»,
1842 г.

«ЖИВОПИСНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ» ИОГАННА ЯКОБА МЕЙЕРА

Выполненные на листах с водяным знаком «1841», акварели лермонтовской поры хранились в музейном запаснике, выставлялись лишь однажды, нигде не публиковались. А между тем — замечательны чрезвычайно. И неповторимостью изображенного, и романтической живописностью, и абсолютной достоверностью. Но главное, созданные вскоре после выхода в свет «Героя нашего времени», они воспринимаются в тесной связи с романом.

Вот, например, источник Нарзан и знаменитая ресторация на холме. Здесь разыгрывается большая часть кисловодских сцен. Герои Лермонтова встречаются у колодца, прогуливаются по липовым аллеям, завтракают в ресторации. На исходе дня из окон здания доносится шум и звон стаканов — бушует Грушницкий «с своей шайкой». В зале ресторации дает представление «удивительный фокусник, акробат, химик и оптик» Апфельбаум. Наконец, в этих же стенах Печорин вызывает противника на роковую дуэль.

На другом листе — вид с бастиона кисловодской крепости (музейное название — «Батарея в горах»). Седоусый солдат у лафета старательно точит саблю. Сквозь синеватую дымку виднеются каменистые вершины. Внизу, в долине,— красные кровли домиков. Как тут не вспомнить: «Я ехал через слободку. Огни начинали угасать в окнах; часовые на валу крепости и казаки на окрестных пикетах протяжно перекликались...»

Входит в эту серию и панорама Пятигорска, соотносимая с журналом Печорина: «На север поднимается Машук, как мохнатая персидская шапка, и закрывает всю эту часть небосклона... внизу передо мною пестреет чистенький новенький городок, шумят целебные ключи, шумит разноязычная толпа».

Очень экзотичен третий курорт — Железноводск: строгая колоннада свежевозведенных купален соседствует с пастушескими кошами, покосившимися мазанками и калмыцкими кибитками, а по центральной площади, среди «водяной публики» гарцует казак с длинной пикой.

Все это Кавказские минеральные воды.

Но есть еще великолепная картина снегового хребта с двуглавым Эльбрусом, есть тщательно выполненные батальные сцены...[1]

Кто же он, автор красочных и уникальных зарисовок лермонтовского Кавказа? На акварелях стояла подпись «J. J. Meier», однако никаких сведений о художнике найти не удавалось.

Письмо из Иркутска

...Когда «Советская культура» напечатала мою статью об этих работах[2], среди читательских откликов оказалось письмо сотрудницы Иркутского художественного музея Ольги Васильевны Шеверевой. К письму была

приложена фоторепродукция. «В нашем музее есть полотно с видом города. Автор картины — Егор Егорович Мейер (1823—1867) был вольнослушателем Академии художеств, награждался медалями за успехи в пейзажной живописи, владел техникой акварели, карандаша, масла. Получив звание академика, много путешествовал по Сибири и Дальнему Востоку. Картина «Иркутск» создавалась им в Петербурге. Из-за смерти художника ее завершил другой пейзажист, который и оставил подпись по-русски: «Мейеръ и Резановъ. 1867 г.» Взгляните, что-то общее улавливается в манере «вашего» и «нашего» Мейера, не правда ли? Русские художники подписывались иногда на заграничный лад, и Егор Егорович мог превратиться в Жоржа Жоржовича, отсюда инициалы на кавказских акварелях».

Гипотеза требовала проверки.

В фондах Третьяковской галереи обнаружился акварельный вид Ораниенбаумского дворца с подписью «J. J. Meier»[3] — значит, автор кавказских работ бывал и в Петербурге! Но больше из этого ничего не следовало.

Нужно, конечно, уточнить биографию Егора Егоровича. Может быть, в архиве Академии художеств имеются материалы о его кавказской поездке? Ответ из Ленинграда превзошел самые смелые ожидания.

«О командировании Мейера на Кавказ для занятий живописью»; «Относительно отправления Мейера на Кавказ для снятия тамошних видов»; «Об отправлении Егора Мейера в путешествие по южным губерниям России и на Кавказ» — вот подлинные названия архивных дел 1845—1849 годов. Редкая удача! Все сомнения прочь. Значит, он был там по меньшей мере три раза. В документах должны содержаться подробности... Пришлось выехать в Ленинград.

О чем же поведал архив?

Да, Мейер действительно собирается на Кавказ, но вдруг — «Имея намерение вступить в брак, прошу выдать мне на то свидетельство». И еще раз «все нужные приготовления сделаны были для отправления Мейера в Тифлис», но вместо этого он поехал в... Лифляндию, написал вид с натуры, был награжден золотой медалью и послан «в чужие края для усовершенствования». Наконец, после революции в Европе, когда русским художникам «высочайше повелено возвратиться по случаю смут и осады Рима», Егор Егорович путешествует по Харьковской и Полтавской губерниям, намеревается посетить Кавказ, но домашние обстоятельства снова помешали[4]. Вот и все. Заголовки дел оказались сугубой дезинформацией.

Растерянный, покидаю архив. Справа на фасаде конногвардейского манежа огромная афиша: «Петербург — Петроград — Ленинград. Исторические изображения». Вспоминаю вид Ораниенбаума и на всякий случай захожу.

Среди огромной экспозиции — несколько сот холстов, рисунков, раскрашенных гравюр — скромно висели четыре акварели, подписанные «J. J. Meier». Таблички поясняли: автором их является... Егор Егорович Мейер[5]. Значит, здесь, в Ленинграде, давным-давно знают, что скрывается за этими «J. J.»! Значит, все наши поиски — нелепость.

Но, может быть, ленинградцы ошибаются?

Ленинградские сюрпризы

Акварельные виды Петербурга выявились в фондах Эрмитажа, в музеях Павловска, Петродворца, города Пушкина. Более того, оказалось, что





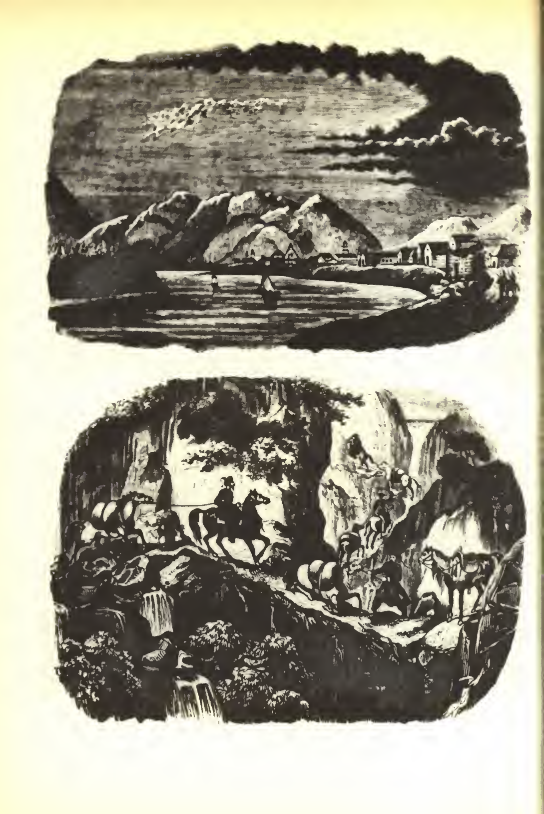
И. Я. Мейер. Четыре акварели. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Москва.
Источник Нарзан и ресторация в Кисловодске.

Батарея в горах (Кисловодская крепость).



Железноводск.

Пятигорск.



Главный фасад Ораниенбаумского дворца*.



Титульный лист альбома «Виды императорских дворцов и парков в окрестностях Санкт-Петербурга». 1842—1845. Далее звездочкой (*) отмечены литографии с оригиналов И. Я. Мейера из этого альбома.

Е. Е. Мейер. Две гравюры. 1842—1845 гг.
Казачий пост Абакан.

Скалы над Чуей.

торговец эстампами Фельтен издал в Париже целую серию аналогичных литографий. Они приобрели известность как сами по себе, так и благодаря уменьшенным копиям — гравюрам на стали, которые многократно помещались в дореволюционных путеводителях без указания имени художника. Воспроизводились они и в наше время — в книгах и альбомах, посвященных истории и архитектуре Петербурга, биографиям деятелей культуры XVIII—XIX веков.

Было от чего растеряться! Одно дело — скромный и никому не известный «кавказец» (чуть ли не дилетант, по мнению некоторых искусствоведов), и совсем другое, когда он же оказывается еще и автором блестящих зарисовок северной столицы.

Следовательно, все это — работы Егора Мейера?

На петербургских акварелях проставлены годы: 1843 и 1844. Снова обращаюсь к академическому архиву. Да, в 1843 году Егор Егорович действительно был в столице. Но он напряженно писал тогда холсты по своим сибирским эскизам. Да, и начало 1844 года также прошло здесь, но, получив от академии программу для пейзажа на соискание золотой медали, отправился он не позднее апреля в Одессу, где и оставался до декабря[6]. Когда уж тут успеть с петербургской серией?!

— Будете в Ленинграде — непременно познакомьтесь с картотекой Вольценбурга,— советовали мне перед отъездом. В азарте первых дней совет позабылся; неудачи заставили вспомнить.

Видный советский ученый Оскар Эдуардович Вольценбург в течение многих лет собирал сведения о художниках, работавших в России. Каталоги его насчитывают пятьдесят тысяч имен. Уникальные материалы стали основой биобиблиографического словаря «Художники народов СССР». Заинтересовавшись Мейером, естественно было обратиться к этому словарю, но многотомное издание дошло в ту пору лишь до буквы «Е». Вот почему я воспользовался любезным приглашением дочери ученого, Ольги Оскаровны, и очутился в старинной петербургской квартире. Тринадцать объемистых шкафов, около полумиллиона каталожных карточек! На каждом — имя художника, ссылка на литературный источник и краткая суть сообщения. С портрета на стене спокойно и дружелюбно смотрел пожилой голубоглазый человек, который выполнил этот гигантский и поистине подвижнический труд.

Среди разрозненных материалов о Егоре Мейере особенное внимание привлек один, касающийся экспедиции 1842 года под руководством прославленного географа П. А. Чихачева. Чуть позже вышла его книга «Путешествие в Восточный Алтай». Издание богато иллюстрировано. В предисловии читаем: «Виды сняты с натуры Георгием Мейером, воспитанником Академии художеств. Талант этого юного, не испорченного славою художника значителен. Я обратился к самым известным парижским литографам для воспроизведения некоторых рисунков»[7].

Итак, Париж, литографии. Сразу приходит на память петербургская серия, изданная там же и примерно в то же время. Но автором ее назван J. Meyer. А мы, взяв в руки роскошную ин-кварто книгу Чихачева, обнаруживаем на алтайских рисунках автографы: *G. Meyer или Georges Meyer**.

* Согласно иркутской гипотезе: Егор — Георгий — Жорж, а потому первая буква имени — «J». Латинское «иот» во французском языке действительно дает звук «ж», например: Jacques — Жак, Jean — Жан, и т. д. Но вот имя Жорж, как видим, пишется иначе — Georges.

Простое сопоставление подписей в двух парижских изданиях, причем изданиях синхронных, убеждает: перед нами два Мейера, два современника, два пейзажиста. Кто же этот второй?

Захожу еще на одну выставку — западноевропейского видового рисунка XIX века в Эрмитаже. Работы, числом более ста, различались между собою по манере исполнения. Но некоторые, хотя бы «Дворец герцогов Нассау в Биберахе» или «Руины храма Юпитера в Помпеях», казались написанными той же кистью, что и виды кавказских курортов. Легкие мазки, скрупулезность рисунка, мягкие переходы оттенков, воздушность облаков — все заставляло искать внизу знакомый росчерк... Там стояли иные имена[9].

Правда, проспект выставки предупреждал: «Признаки национальных школ в этом жанре ощутимы сравнительно слабо». И искусствоведы крупнейших музеев Москвы и Ленинграда отказывались делать какие-либо выводы о национальной принадлежности J. J. И все-таки, переходя от одной витрины к другой, трудно было отделаться от мысли: манера нашего Мейера — плоть от плоти представленных здесь художественных школ: австрийской, немецкой, но, пожалуй, особенно швейцарской.

Тысяча однофамильцев

— А вы смотрели у Тиме и Беккера? Не нашли? Ленитесь, наверное...

Укор не был неожиданным. К этому фундаментальному изданию рука протягивается в самую первую очередь. В словаре около тысячи художников по фамилии Мейер. Имена двухсот из них начинаются с «J». В глазах рябит, голова идет кругом. Как тут сориентироваться? Разумеется, сразу можно исключить ювелира из Аугсбурга, литейщика колоколов из Любека или, скажем, художника по фарфору с Севрской мануфактуры. Но остаются — архитектор из Франкфурта, живописец из Вены, маринист из Бреста, рисовальщик из Праги, гравер из Данцига...

К тому же весьма серьезная научная статья утверждала: из всех Мейеров «в России работали, согласно словарю Тиме и Беккера, трое». Далее уточнялось: третий назван ошибочно, на самом деле их было лишь двое — братья Иоганн Георг и Иоганн Кристоф из Нюрнберга, которые служили в Российской Академии наук с 1778 по 1816 год[10]. Вот почему постоянно теплилась надежда, что J. J.— русский художник, следовательно, мог и не попасть в зарубежное издание. Ведь нет там, к примеру, Егора Егоровича, академика пейзажной живописи (хотя Георгиев Мейеров перечислено добрых два десятка!). Но когда все новые и новые признаки стали убедительно указывать на Запад, пришлось еще раз перелистать знаменитый гроссбух.

...И все же упрек в лени был не без оснований. Если, не пугаясь сотен однофамильцев и десятков тезок, обратить внимание на *двойное* имя, начинающееся с «J», то останется лишь девять кандидатур. Из них по годам подходят только двое — два Иоганна Якоба Мейера.

То же и по-английски (George — Джордж), по-немецки и по-датски (George — Георг), по-итальянски (Giorgio — Джорджо).

Почему в таком случае мы сразу не отвергли иркутскую версию? Хотя бы потому, что на трех европейских языках имя это в самом деле начинается с «J»: португальское Jorge — Жоржи, испанское Jorge — Хорхе и голландское Joris — Иорис[8]. Не зная ровно ничего о художнике, мы не могли пренебречь ни одной версией.



Монплезир в Петергофе*.

Придворная церковь и Лицей в Царском Селе*.

Большой пруд и Камеронова галерея в Царском Селе*.

Об одном сообщается, что родился он в 1811 году близ Цюриха, работал в Цюрихе, где и выставлял в 1842 и 1844 годах карандашные портреты и миниатюры. Другой — пейзажист и гравер (1787—1858), родился в Мейлене на Цюрихском озере, умер в Цюрихе. Опубликовал в 1824 году «Живописное путешествие в Гейдельберг». Акварели и гравюры с его швейцарскими видами хранятся в тамошних музеях[11].

Сразу вспомнился Двенадцатиколонный зал Эрмитажа, ведуты швейцарской школы... Как знать, может, и впрямь один из этих «полных тезок»? Судя по указанной специализации — второй, но в начале 1840-х ему уже за пятьдесят, возраст малоподходящий для неблизкого вояжа в Петербург, а тем паче на Кавказ! В этом отношении младший предпочтительнее.

Бывали ли они в России? Ничего более словарь не сообщал, отсылая к ряду иностранных источников. Времени уже не оставалось: командировка подошла к концу. «Литературу можно посмотреть и дома» — подумалось тогда.

...В лучших книгохранилищах Москвы названных книг не оказалось.

«Виды императорских дворцов...»

В конце концов один источник — Швейцарский художественный лексикон — отыскался в научной библиотеке Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. О младшем художнике — ничего нового. Что же до старшего, то здесь содержался перечень его главных работ[12], и среди них... альбом литографий «Виды императорских дворцов и парков в окрестностях Санкт-Петербурга». Год издания — 1845[13].

...Вновь перебираю листы альбома. «Монплезир» — летняя резиденция Петра I на берегу Финского залива. Меншиковский дворец в Ораниенбауме. Дворец на Каменном острове, отражающийся в невских водах. Архитектурные пейзажи Гатчины, Павловска, Стрельны. Уголки Царского Села: Лицей, Крестовый мост, Камеронова галерея. Прогулка по Петергофу: знаменитый фонтан «Самсон», Английский дворец, придворная церковь, изящный павильон на Царицыном острове, Коттедж в Александрии, дворцы Знаменский и Сергиевский. Наконец, зарисовки собственно Петербурга: Кофейный домик в Летнем саду, великолепный Елагин дворец...

Художник запечатлел шедевры русского зодчества — творения Леблона, Камерона, Бренны, Воронихина. Ринальди, Захарова, Растрелли, Кваренги, Росси, Штакеншнейдера.

Сохранившийся в считанных экземплярах, альбом Мейера считается одним из лучших и достовернейших собраний видов северной столицы первой половины XIX века. Историки обращаются к нему, чтобы живее представить себе облик и быт эпохи. Архитекторы-реставраторы используют его как ценнейший материал при восстановлении дворцов-музеев, разрушенных в годы войны. Рисунки из альбома многократно воспроизводились. Но вот что характерно: воспроизведение, как правило, оказывалось выборочным, узко прикладным. Нужно, к примеру, проиллюстрировать биографию того или иного корифея архитектуры — берутся один-два вида. Нужно поведать об истории того или иного здания или парка — публикуется соответствующая картинка. В очерке творчества Лермонтова упоминается, что знаменитый «Парус» был сочинен на берегу моря, и тут же прилагается вид на залив от террасы Монплезира. Рассказывая о юности Пушкина,

непременно поместят изображение Царскосельского лицея. Жизнеописания Глинки, Даргомыжского, рассказы о гастролях Иоганна Штрауса будут украшены интерьером Воксала в Павловске...

Однако целиком, в том виде, как он увидел свет в Париже, альбом Мейера никогда не переиздавался. Ни разу не публиковались в цвете его изысканные акварели, а ведь это — лучшее из созданного им! Не занимались у нас и биографией автора популярных рисунков. И, пользуясь его работами как замечательным художественно-историческим материалом, мы ровно ничего не знали о личности художника, а порою даже ошибочно отождествляли его с однофамильцем.

Итак, Johann Jacob Meier — Иоганн Якоб Мейер. Имя названо. Тем не менее вопросы остались. Почему художник оказался в России? Сколько времени пробыл? С кем встречался? При каких обстоятельствах были созданы виды столицы? Каким образом очутился на Кавказе? Какие еще работы вышли из-под его кисти?

Среди лаконичных сведений лишь единственная фраза сообщала об этом периоде: «В 1842 году он побывал в Петербурге, где благодаря счастливой случайности познакомился с царским семейством и получил ряд заказов»[14]. Подробности отсутствовали. Зато чуть ниже вскользь упоминалось о существовании объемистой биографии художника, изданной за рубежом более века назад.

И снова поиски. По всевозможным отечественным книгохранилищам. На этот раз абсолютно безо всяких результатов. Что делать? Как узнать подробности о «живописном путешествии» в Россию пожилого швейцарца, которого, как выясняется, художественная критика называла «одним из лучших акварелистов своего времени»[15]?

Через Государственную библиотеку СССР имени В. И. Ленина был послан запрос в Швейцарию. Две недели спустя из Берна доставили старинную книгу, набранную готическим шрифтом[16].

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ВСТРЕЧИ

Итак, автор замечательных видов Кавказа и Петербурга, художник, о котором прежде мы ровно ничего не знали, смотрит на нас с первой страницы старинного швейцарского издания.

Иоганн Якоб Мейер родился в 1787 году, обучался у славного живописца Генриха Фюссли в Цюрихе, совершенствовался у Габриеля Лори в Невшателе. Работал исключительно в жанре видового рисунка. Издавал также альбомы гравюр — популярные в ту пору «живописные путешествия» по Швейцарии, Германии, Италии, Австрии, Франции. «Альпийские ландшафты Мейера,— отмечает словарь художников в конце 1830-х годов,— восхищают своим сходством с натурой» [17]. Среди заказчиков — австрийские графы, германские герцоги, английские дипломаты и даже прусский король. Но основная масса работ рассчитана на покупателя среднего достатка. *«Однажды,*— читаем в биографии,— *сбыт акварелей пошел медленнее, чем обычно, и он решил попытать счастья в дальних странах* <...>

6 октября 1842 года корабль подошел к петербургской пристани <...>.



Воксал в Павловске*. Фрагмент.

Первая страница биографии И. Я. Мейера. Цюрих, 1861.

Портрет И. Я. Мейера. Гравюра. Цюрих, 1861.

Das Leben des Landschaftmalers

Johann Jakob Meier, von Meilen.

In der Regel müssen die Materialien für Künstlerbiographien ziemlich mühsam aufgebracht und gesammelt werden und besonders selten sind die Aufzeichnungen eigner Hand, aus denen ein vollständiges Bild des Lebens und Strebens zu entheben wäre. Selten führt eben die Hand, welche den Pinsel mit Meisterschaft regiert, die Feder mit gleicher Fertigkeit und gleichem Geschick und die Lust und Uebung, seine Gedanken durch jenen in Bildern wiederzugeben, scheint oft die Freude am schriftlichen Ausdruck derselben auszuschließen.

Meier hat es als Ausnahme von obiger Regel seinem Biographen leicht gemacht, indem eine Selbstbiographie von seiner Hand in zwei mäßigen Oktavbändchen vorliegt. Dennoch findet das zuletzt Gesagte auch auf ihn Anwendung; so gewandt und tüchtig er den Pinsel führte, die Schreibfeder diente ihm schwer und unwillig, und so gerne wir ihn sein Leben selbst erzählen ließen, wenigstens stellenweise, so dürfen wir dieses nicht thun, — es fehlt seinem Manuscript nicht die leserliche Handschrift, dagegen alles andere. Er kannte die Lücken seiner Schulbildung wohl und sagte selbst, er habe sich wegen Mangel an Kenntniß der „Ortographie" (worunter er weniger die Rechtschreibung als die Satzbildung verstehe) und Ungewandtheit im Schreiben, lange nicht entschließen können, an die Aufzeichnung seiner Lebensschicksale und Erfahrungen zu gehen. Wir freuen uns, daß er es dennoch gethan hat und folgen gerne diesem Leitfaden, in welchem sich der schlichte, redliche Sinn und das schöne Gemüth des Schreibenden abspiegelt und ihm unsere Zuneigung gewinnt oder wo sie ihm schon gehörte, verstärkt und vergrößert.



Пастор Муральт, к которому у художника были рекомендации, встретил его дружески <...>. Влиятельному положению и необычайной любезности этого человека всецело обязан был Мейер хорошим приемом в русской столице <...>. Как раз в это самое время готовилось открытие всеобщей художественной выставки <...>. Племянник пастора библиотекарь фон Муральт проводил Мейера к директору, но тот сказал, что заявка опоздала: каталог уже сдан в набор. Мейер привез из Цюриха большую застекленную картину и хотел лишь получить для нее место, пусть без упоминания в каталоге; однако начальство оставалось неумолимым. Тогда Муральт отправился с художником к Гречу, который осудил отказ директора и предложил залу в собственном доме, чтобы разместить там все привезенное, а не только единственный пейзаж. Греч позаботился о рекламе в газетах и уладил дело, когда Мейера вызвали в полицию, пригрозив штрафом за самовольное устройство выставки (оскорбительный бюрократизм!). Теперь можно было спокойно демонстрировать работы перед многочисленной и чрезвычайно избранной публикой в течение трех недель и таким образом приобрести определенную известность.

Простой и невзыскательный человек, почувствовал он вскоре доброжелательное отношение: одни заказывали ему пейзажи, другие приглашали давать уроки, так что смог он перезимовать без забот. Благодаря любезности одного женевца, удалось показать несколько небольших видов Швейцарии при дворе, где они были приобретены»[18].

Верна ли дата приезда, названная в биографии? Вспомним, что русский календарь (старый стиль) отставал от европейского на двенадцать дней, и заглянем в столичные газеты: «24 октября прибыл пароход «Наследник» из Любека. На нем находились между прочими следующие пассажиры: <...> живописец Мейер»[19].

Что стоит за лаконичными фразами биографического очерка? В каком именно обществе оказался Мейер? Какой была «многочисленная и чрезвычайно избранная публика», которая посетила его выставку, а потом оказывала всестороннюю поддержку?

Сотрудник великого Песталоцци

Земляку художника и его покровителю в Петербурге Иоганну фон Муральту шестьдесят два года. Из них тридцать два последних он бессменный пастор немецкого прихода Реформатской церкви (Большая Конюшенная, четвертый дом от Невского). Но деятельность Муральта разворачивалась еще в одной сфере.

В молодости, получив образование в Цюрихской академии и Галльском университете, он стал ближайшим сотрудником великого швейцарского педагога Иоганна Генриха Песталоцци (1746—1827). Совместная работа продолжалась семь лет и была прервана приглашением Муральта в Петербург на вакантное пасторское место. Он попал в Россию, взволнованную смелыми реформами Сперанского. Воспитание юношества приобретало особенное значение. Случайные домашние учителя не отвечали возросшим требованиям. Средних учебных заведений даже в Петербурге явно недоставало. Муральт решает выступить на педагогическом поприще и 27 октября 1811 года при непосредственной поддержке Сперанского учреждает частный пансион (это происходит через две недели после торжественного открытия Царскосельского лицея)[20].

Связи со Швейцарией не прекращались. Песталоцци проявлял неизменный интерес: «Будь я моложе, ничто не удержало бы меня от поездки в Россию!»[21]

Пансион процветал в течение четверти века. «Этот пансион пользовался необыкновенным уважением и предпочитаем был всем подобным заведениям. И точно, он вполне был достоин своей славы по превосходному устройству и внешнему и внутреннему, по отличной методе педагогической, по счастливому выбору наставников и воспитателей и по неусыпной деятельности, ловкости и благородному характеру содержателя. Пастор Муральт <...> привез в Россию много новых, светлых идей <...>и счастливо осуществлял их <...>. С особенным удовольствием и чувством искренней благодарности вспоминаю я время, проведенное мною в заведении Муральта; здесь изучил я много полезного в деле обучения и воспитания» — слова эти принадлежат К. И. Арсеньеву, историку и статистику, профессору Петербургского университета, а затем и академику, доброму знакомому Пушкина[22].

Нельзя не пояснить, каков был этот «счастливый выбор наставников и воспитателей».

Древние языки преподавал Ф. А. Вальтер. Интересно, что молодой И. С. Тургенев, не удовлетворенный университетскими лекциями, дополнительно занимался с Вальтером на дому. «Если я на всю жизнь сохранил любовь к античной и классической литературе и поклонение им, то этим отчасти обязан вам»,— говорил знаменитый писатель сорок лет спустя. Кстати, еще у одного муральтовского педагога — Ф. И. Липмана, «человека замечательной учености», Тургенев брал приватные уроки истории[23].

Английский язык в пансионе вел С. А. Варранд, издатель журнала «Санкт-Петербург ревью», французский — К. А. Сен-Жюльен, который неоднократно встречался с Пушкиным, Крыловым, Жуковским, относился к ним с восхищением и постоянно публиковал в парижских изданиях статьи о русской литературе. Немецкий язык преподавал А. Т. Гримм, заслуживший впоследствии известность как автор романов и путевых заметок. А. Ф. Постельс, обучавший пансионеров географии, был участником кругосветного плавания под командою адмирала Крузенштерна. Сотрудничал с Муральтом и профессор А. Г. Ободовский, редактор прогрессивного «Педагогического журнала».

Незаурядными были в пансионе преподаватели отечественной словесности: П. Г. Ободовский — популярнейший переводчик драматических произведений, В. Г. Плаксин, известный автор критических статей. Последний был хорошо знаком с Пушкиным. Служил Плаксин и в Школе гвардейских юнкеров. «В год своего производства в офицеры Лермонтов представил преподавателю русской словесности сочинение свое в стихах «Хаджи Абрек», по прочтении которого Плаксин тут же на своей кафедре, поднявшись со стула, торжественно произнес: «Приветствую будущего поэта России»,— вспоминал выпускник школы[24]*. А. А. Краевский вел у Муральта историю, прежде чем стал видной фигурой на стезе журналистики, сотрудником пушкинского «Современника», а затем первым издателем лермонтовских сочинений...*

Кто же воспитывался в муральтовом пансионе? Ответ изобилует неожиданностями. Так, например, встречаем здесь родственников Лермонтова и ближайших друзей, чьи имена неотделимы от его биографии[25].

Со своими «кузенами» Столыпиными — Аркадием, Дмитрием, Михаилом и Николаем — поэт общался постоянно. Михаил Цейдлер — «за-

душевный приятель» с юнкерской школы, а затем сослуживец по Гродненскому гусарскому полку. Дмитрий Бибиков — кавказский знакомый. Карл Ламберт и Николай Жерве — боевые товарищи в сражении при Валерике. Константин Манзей — однополчанин лейб-гусар. И наконец, Сергей Трубецкой, который, получив тяжелое ранение в валерикском деле, оказался в Пятигорске летом 1841-го и стал секундантом на трагическом поединке Лермонтова с Мартыновым.

Одаренные, всесторонне образованные и свободомыслящие молодые люди, они понимают творчество Лермонтова, разделяют его интересы и устремления. Каждый из них — активный соучастник его жизненных трудов. Вот почему муральтов пансион, который в определенной мере сформировал эту высококультурную среду, оказывается опосредованно немаловажным фактором биографии поэта.

Еще одна фамилия среди питомцев швейцарского пастора не может оставить нас равнодушными: братья Блок — Лев, Николай, Федор и Александр. Первый из них приходится родным дедом А. А. Блоку.

Сам Муральт был в добрых отношениях с В. А. Жуковским и не раз беседовал с ним о личности Песталоцци и его педагогических воззрениях.

«Благодаря любезности одного женевца...»

В биографии художника упомянут также племянник Муральта — «библиотекарь». Слово звучит сегодня не очень престижно. Но тогда...

В начале XIX века в Публичной библиотеке состояли на службе виднейшие представители отечественной литературы: поэты К. А. Батюшков и А. А. Дельвиг, писатель М. Н. Загоскин, переводчик «Илиады» Н. И. Гнедич. Бессменным директором был А. Н. Оленин — историк, археолог, президент Академии художеств.

Теперь о племяннике пастора. Эдуард Гаспарович фон Муральт, доктор философии, успел издать в Цюрихе книгу, посвященную римской истории, и в Петербурге другую, о древнегреческих памятниках на юге России, когда в 1838 году Оленин назначил его «исправляющим должность библиотекаря». Русским отделением заведовал в ту пору И. А. Крылов. Кроме него в штате библиотеки были три университетских профессора (И. Ф. Говальд — востоковед, Д. П. Попов — эллинист, М. С. Куторга — историк) и два академика (М. И. Броссе и А. Х. Востоков — поэт, крупный филолог-славист). Вот каковы коллеги Муральта-младшего. Сам он, назначенный состоять при «депо манускриптов», уже через два года выпустил в свет каталог греческих рукописей — первый печатный каталог в истории Публичной библиотеки.

Тогда же он получил еще одну должность. Произошло все благодаря бывшему сотруднику его дядюшки, уроженцу Женевы Флориану Антоновичу Жилю. По рекомендации пастора Жуковский пригласил Жиля учителем к царским детям. Многолетнее пребывание в придворном кругу не прошло бесследно: веселый и энергичный швейцарец в чине статского советника был назначен «начальником I отделения Эрмитажа и собственной его величества библиотеки, заведующим Арсеналом собственного дворца и Царскосельского и тамошнею библиотекою». В Эрмитажной библиотеке срочно потребовался помощник, им и стал Э. Г. Муральт, продолжая при этом службу у Оленина.

Здесь уместно вспомнить фразу из биографии Мейера: «Благодаря любезности одного женевца, удалось показать несколько видов при дворе, где они были приобретены». Прочные связи Жиля с Муральтами, опекающими художника, позволяют с уверенностью предполагать, что речь идет именно о нем.

В течение трех последующих десятилетий Жиль и Э. Муральт, оставаясь в Петербурге, плодотворно занимались историей, археологией, музейным делом и заслуженно вошли в летописи отечественной науки[26].

Выставка на Неве, вернисаж на Мойке

Почему же Греч стал опекать Мейера? Дело в том, что смолоду Николай Иванович подвизался на педагогическом поприще и даже вместе с будущими декабристами устраивал для солдат школы по ланкастерской системе. В 1820 году школы были закрыты, и разгневанный Аракчеев приказал строго следить за их бывшим директором. Вот тогда-то пастор Муральт и пригласил Греча в свой пансион — услуга немаловажная...

Вернемся к биографии художника Мейера: визит к издателю газеты. Просьба о содействии исходит от давнего благодетеля Греча. Кроме того, хлопочет лично Муральт-младший, первый помощник Жиля в Эрмитаже. Всезнающий Греч, разумеется, осведомлен о влиятельности Флориана Антоновича (кстати, своего былого коллеги) при дворе... Куда ни кинь, просьба о протекции Мейеру не из тех, которым можно отказать. Но зачем отказывать? Даже наоборот...

Уроженцем Швейцарии был отец жены Греча. Наезжал туда и сам Греч: «Я видел <...> много озер в Швейцарии и Италии, но Цюрихское всегда останется памятным в моей душе. Волнистые, не крутые, не утесистые берега его, подернутые яркою зеленью, испещренные белыми и желтыми домиками, светлые, разноцветные струи, то синеватые, то зеленые, то с желтистым отливом, по которым шныряют взад и вперед лодки и быстро плавают стройные пароходы; потом движение населенного шумного города, высящегося огромными великолепными зданиями, башнями старинных церквей, и, наконец, окраина пестрой, живой картины, светлосизые горы на краю горизонта — все это представляет зрелище прекрасное, восхитительное, единственное!»

Перед нами — фрагмент гречевых «Писем с дороги по Германии, Швейцарии и Италии»; цензурное разрешение на выпуск их было получено незадолго до прибытия парохода «Наследник»[27]. Читатели уже громогласно оповещены о предстоящем издании. И тут вдруг сюрприз: появление славного художника из Цюриха. Разумеется, выставка швейцарских пейзажей в его, Греча, собственном доме оказывалась превосходной рекламой для выходящей книги.

Через четыре дня после того как пароход, доставивший Иоганна Якоба Мейера, причалил к Английской набережной, на противоположной стороне Невы «открылись для публики двери Академии художеств, вмещающей в себя теперь все, что художники наши и иностранные произвели для России в течение трех лет»[28]. Это было важнейшим событием в культурной



Английский дворец в Петергофе*.

И. Я. Мейер. Две акварели. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Москва.
Придорожная капелла неподалеку от Инсбрука

Крестьянский дом над озером.

жизни. Карл Брюллов, уже стяжавший великую славу «Последним днем Помпеи», показывал большое полотно и два портрета. Молодой Айвазовский, недавно удостоенный золотой медали и посланный за границу «для дальнейшего усовершенствования», прислал несколько новых марин. Знаменитый скульптор Витали представил эскизы барельефов для возводимого Исаакиевского собора. Здесь же — модель памятника Карамзину: муза истории Клио на высоком постаменте; памятник будет отлит находящимся в зените известности Клодтом и, установленный на родине историографа в Симбирске, станет украшением города. Наплыв публики огромен: по сообщениям прессы — до девятнадцати тысяч человек в день!

Вот, оказывается, что за выставка упоминается в биографии Мейера. Встреченное в тексте имя Греча сразу же заставило обратиться к его газете. И действительно, 30 сентября: *«К нам в Петербург приехал на днях славящийся во всей Швейцарии ландашфтный живописец Мейер и привез с собою богатейшую коллекцию акварельных видов швейцарских, исполненных им с удивительным искусством. К сожалению, господин Мейер приехал сюда накануне дня открытия выставки, и работы его не были приняты, потому что уже был составлен и отпечатан Указатель выставки»*[29].

Газетная заметка полностью подтверждает сведения из биографического очерка. А вот и прямое объявление (5 октября): *«Ныне, по просьбе многих любителей искусства, господин Мейер, выставив свои картины в частном доме, приглашает всех ценителей и знатоков взглянуть на произведения его кисти. Картины его можно видеть на Мойке, между Синим и Поцелуевым мостами, в доме действительного статского советника Греча, ежедневно от 12-ти до 3-х часов пополудни. Выставка продлится одну неделю»*[30].

В действительности, как верно указал биограф Мейера, работы экспонировались целых три недели. Дом «против самого Почтамтского мостика, рядом с громадным юсуповским палаццом»[31] запечатлен во многих мемуарах с бесчисленными подробностями. Как замечал один из его гостей, «певцы, музыканты, декламаторы, вантрилоки, фокусники и прочие, даже такие артисты, как заговариватели змей и хозяин ученой собаки Мунито, непременно являлись в гостиную Греча и показывали свое искусство — частно по воскресеньям, когда Греч был среди семейства, и публично по четвергам, когда залы наполнялись множеством гостей»[32]. «Тут были все «знаменитости» и «известности», как петербургские, так и заезжие, особенно заграничные: литераторы, живописцы, ученые»[33].

Петергофское знакомство

Мы узнали о начале пребывания Мейера в русской столице. Из биографического очерка явствует, что он довольно быстро здесь освоился. В мае 1843 года впервые выбрался Мейер в Петергоф и возле небольшого озера увидел императорскую фамилию, которая непринужденно удила карасей и карпов. В свите находился известный французский живописец Орас Верне, к нему относились «с особенным благоволением»[34].

Следует пояснить, что несколько лет назад Верне исполнил для Николая I полотно «Смотр гвардии Наполеоном в Тюильри». Был приглашен ко двору, когда Карл Брюллов, державшийся с исключительной независимостью, отказался работать над портретом царской четы. Француз,

кроме этих портретов, написал картину «Карусель», изображающую костюмированную кавалькаду в Царском Селе.

В биографии Мейера рассказан и эпизод, который произошел осенью 1844 года. Он зарисовывал «швейцарский дом» в Петергофе, когда неожиданно подъехал экипаж, вышел Николай I с семейством. Художника заметили, побеседовали с ним и пригласили на следующий день с рисунками в летний дворец «Александрия». Там он получил заказ на серию акварелей. Вскоре торговцы картинами братья Фельтен в свою очередь попросили выполнить для них два десятка пейзажей; работы были срочно отправлены в Париж, переведены на камень и выпущены отдельным альбомом[35].

Дом, который Мейер считал швейцарским, в действительности был постройкой архитектора Штакеншнейдера «в русском виде». Бревенчатый, двухэтажный, с расписными ставнями и резными наличниками, этот «сельский домик» стоял на Бабигонских высотах Петергофа. Ныне в фондах Эрмитажа хранится акварель Мейера[36], что послужила причиной знакомства его с царским семейством; действующие лица упомянутой выше сцены помещены художником на балконе.

Дворец «Александрия», куда Мейер был приглашен,— небольшой коттедж в стиле псевдоготики. Вид его дважды встречается в парижском альбоме. Вообще же Петергоф был излюбленной резиденцией Николая I. Это отразилось и в заказе рисовальщику из Цюриха: петергофские виды составляют около половины.

К рождеству намеревался Мейер вернуться на родину, но заказы сильно задержали. Да и сам он не хотел покидать Россию без солидного запаса готовых рисунков — частично для сбыта на обратном пути, но прежде всего для собственной коллекции как память о множестве красот.

Последней работой в Петербурге стала большая акварель для театрального живописца Роллера, который был очень расположен к Мейеру[37]. Андрей Адамович Роллер прославился как декоратор в 1836 году при постановке оперы Глинки «Иван Сусанин». Вскоре после того как Мейер прибыл в Петербург,— премьера «Руслана и Людмилы». Зрители отмечали: «Роллер превзошел самого себя <...> изображением замка и садов Черномора <...>, а пир в тереме Светозара был так ослепительно-великолепен, что самые старые и взыскательные театралы были поражены»[38]. Академия художеств впоследствии присвоила Роллеру звание профессора — первого и единственного тогда профессора декорационной живописи.

Весной 1845 года, торопясь домой, Мейер отказался от заманчивого предложения одного русского богача поехать на всем готовом в Крым, рисовать и давать уроки его детям...

14 сентября, ровно три года спустя после начала путешествия, художник вновь увидел знакомые шпили Цюриха[39].

История петербургских акварелей прояснилась. Ну, а кавказские?

Прежде всего напомню: как подпись, так и манера исполнения, единая с видами Петербурга, неоспоримо свидетельствуют об авторстве Иоганна Якоба Мейера. И хотя в тексте биографического очерка вояж на юг не фигурирует, это вполне объяснимо. Сам биограф много раз отмечает неполноту своего труда, поскольку использовал лишь некоторые отрывки из об-



Дворец в Сергиевке близ Петергофа*.

И. Я. Мейер. Две акварели. 1844. Государствеииый Эрмитаж. Леиииград.

«Сельский домик» иа Бабигоие.

Царицыи остров в Петергофе.

ширных, но зачастую очень неразборчивых записей художника. Можно надеяться, что со временем по отечественным архивам удастся выяснить обстоятельства кавказских странствий. А пока мы располагаем только его работами. Что еще способны поведать они?..

ГЕНЕРАЛ СО СВИТОЙ

Две батальные акварели, соседствующие с зарисовками Кавказских вод, нигде и никогда не воспроизводились. Они довольно велики (38×22 см), очень красочны и подробны. На одной — какое-то сражение, в центре гарцующий генерал со свитой, на другой — лагерь в горах[40].

Смотрим листы на просвет, обнаруживаются водяные знаки «1841»— год выпуска бумаги. Когда же прошлась по ним кисть художника?

Из биографии Мейера следует, что на Кавказе он мог побывать лишь в 1843—1844 годах. А точнее?

Обращаемся к военной истории. Новые хронологические рамки облегчают изыскания, но сами по себе вовсе не дают ответа: двухлетие было ознаменовано множеством походов и сражений, крупных и помельче; описания их пестрят именами. Кто же этот генерал на акварели? Будь перед нами большое полотно, какие-то детали могли бы выручить...

Впрочем, попробуем приглядеться.

Четыре белые точки близ генеральского ворота — четыре аккуратных прикосновения кисточки — не могут быть ничем иным, кроме орденского креста. В экспедиции отправлялись обычно без орденов (у спутников генерала их также нет). Однако по воинскому статуту не полагалось никогда снимать высшую награду — белый Георгиевский крест. Из нескольких десятков кавказских военачальников того периода «Георгия на шее» (2-й или 3-й степени) имели только трое; сопоставляя портреты их с персонажем акварели, склоняемся в пользу командующего войсками Кавказской линии генерал-лейтенанта В. О. Гурко.

Мы любуемся яркой одеждой всадников: темно-синие черкески с алыми газырями, алые же бешметы и верхи мохнатых шапок. Красиво, ничего не скажешь!.. Но, оказывается, это не просто живописная экзотика, а форма, присвоенная Кавказскому линейному казачьему полку[41], который был поселен вдоль Кубани чуть восточнее Екатеринодара. Обычно казаки воевали неподалеку от своих станиц. Следовательно, на акварелях правый фланг линии, то есть Закубанье.

Еще деталь: вопреки обыкновению — быть в походе без эполет — окружение генерала показано в полной форме. Совсем недавно Гурко был начальником гвардейской дивизии; шефы полков — царь и великие князья; столица, парады, муштра... Вероятно, прибыв на Кавказ, петербургский генерал пытался завести такие же порядки. Во всяком случае, напрашивается еще одно хронологическое заключение. Кокарда для офицерских фуражек была введена с января 1844 года[42]. Между тем на акварели — летний поход, а околыши без кокард. Значит, действие происходит в 1843-м.

Верность датировки подтверждают и более существенные признаки. На каждом из рисунков — пять орудий. Это говорит о значительности

отряда. В течение двух лет на правом фланге было лишь единственное сражение с таким количеством артиллерии. Архивы сообщают: в то время как основные силы отряда строили крепость при слиянии горных рек Кяфара и Бежгона, генерал Гурко выступил во главе колонны на рекогносцировку. Было это на рассвете 14 июня 1843 года. Войска миновали лесистые овраги и, «сделав тридцать две версты с половиною, к двум часам пополудни расположились лагерем на возвышенности, имея впереди себя реку Уруп, справа текущую в нее речку Эскычь». 15 июня в 7 часов утра двинулись обратно другой, верхней дорогой, «более открытой, чем пройденная накануне, представляющей один только трудный перевал через отрог горы Баранахи <...>. Орудия и обоз поднимали в гору и спускали на руках. С хребта отряд спустился в глубокое ущелье и стал переправляться через ручей. Перестрелка началась...»[43] (дальше в цитированном документе следуют подробности сражения).

Карандаш скользит по карте: синяя ниточка Кубани, ее левый приток Уруп, гора Баранаха... Если мы не ошиблись в гипотезах, архивные выписки называют точное время и место событий, изображенных на акварелях.

Если не ошиблись... А почему бы не сравнить реальный Кавказ с нарисованным? Ведь Мейер был прежде всего пейзажистом, а школа, к которой он принадлежал, требовала верности натуре.

Укрепление на Кяфаре было впоследствии упразднено, на его месте возникла станица Сторожевая. Другая казачья станица, Преградная, была поселена близ Урупа. Где-то в районе нынешней Преградной и разворачивалась в обратный путь колонна генерала Гурко.

Работы Мейера содержат еще один род информации. Розовое марево среди небесной голубизны (положение солнца) и четкие тени от предметов — не просто художественные детали. Соотнесенные с временем дня из архивного текста, они оказываются верными астрономическими указателями: острая, с характерным абрисом вершина должна находиться к югу от лагеря, то есть в верховьях Урупа; дорога же, по которой следовали войска перед началом стычки,— вести навстречу утреннему солнцу, на восток. Так ли это? Ответ может быть получен только на натуре...

Вылетая из Москвы утренним рейсом, я надеялся к вечеру увидеть края, зарисованные полтора века назад. Надеялся, но сомнение не оставляло: те или не те?..

Когда автобус миновал мост через Уруп, обложные тучи почти касались земли; за серостью дождя едва угадывались темные склоны. Пасмурным был и следующий день...

Пришлось показать репродукции двух акварелей жителям Преградной — что скажут? «Конечно, это наши места,— улыбается Иван Васильевич Данилов, учитель истории и лучший знаток прошлого родной станицы.— «Сражение» изображает перевал Шпили по старой дороге; там теперь, кроме пастухов, никто не ходит. Ну а «Лагерь» — чуть выше станицы по Урупу, только горы теперь совсем лесом заросли». С учителем соглашаются и остальные.

Дождь, дождь, дождь... Неужели возвращаться, приняв слова на веру?

Когда распогодилось, все сразу стало очевидным и приобрело свое название. Правда, при этом несколько утратилась таинственность, но зато исчезли и последние сомнения.



И. Я. Мейер. Лагерь. Акварель. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Москва.

Фрагмент акварели.

И. Я. Мейер. Сражение. Фрагмент акварели. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Москва.

И. Я. Мейер. Лагерь. Фрагмент акварели.

▷

Гора Чилик рано утром 2 мая 1981 г. Фото автора.



На востоке, у подножия Баранахи, тремя конусами выделялся перевал Шпили. К югу плавно поднимались зеленые склоны Передового хребта; на одном из вытянутых отрогов — горе Мохнатой — легко было вообразить белые палатки и поблескивающую медь старинных орудий. Несколько смущало наименование притока Урупа: местное население не знает речки Эскычь, зато прекрасно знает... Серোштанку. Однако, подняв карты тридцатилетней давности, обнаруживаем прежнее написание: «Кыче» — почти то, что нужно. И наконец, острая вершина, которая видна на заднем плане акварели, также не домысел художника, а принадлежащая хребту Абишира-Ахуба вполне конкретная гора Чилик высотою 2431 метр.

Кавказцы лермонтовского круга

Уверясь, что на акварелях — реальные исторические события, назовем их участников. Прежде всего — еще раз о главном персонаже.

Юным прапорщиком гвардейского Семеновского полка участвовал Гурко в Бородинском сражении. По окончании Отечественной войны был частым гостем знаменитого салона Олениных в Петербурге, где однажды в присутствии И. А. Крылова рассказал, как М. И. Кутузов читал солдатам басню «Волк на псарне», как при словах «Ты сер, а я, приятель, сед!» — снял фуражку и поклонился, и как солдаты ответили своему полководцу громовым «Ура!» Рассказ необычайно растрогал Ивана Андреевича. Там же, в оленинском салоне, Гурко встречался с Орестом Кипренским, и прославленный живописец не раз рисовал его...

Дослужившись до генеральского чина, Гурко назначается командующим линейных войск. «Он был образованный, храбрый, достойный уважения человек,— читаем в воспоминаниях офицера из его штаба,— но ничем особенным не отличался на Кавказе; несколько театральные и высокопарные его выражения вредили ему во мнении старых кавказцев»[44] (заметим, что «театральность», нарочитое позирование прекрасно уловлены швейцарским акварелистом)*.

Окончательная атрибуция акварелей в чем-то разочаровывает знатоков биографии Лермонтова. Филигрань «1841» позволяла надеяться, что действие происходит при жизни поэта. Теперь ясно, что это не так. Да и генерала Гурко не было здесь в лермонтовскую пору: во время первой ссылки поэта линейцами командовал А. А. Вельяминов, во время второй — П. Х. Граббе; у последнего и принял войска Гурко...

Но — не стоит торопиться с негативными выводами. Понятие «лермонтовский Кавказ» выходит далеко за хронологические рамки биографии. Не только потому, что, запечатленное в прозе и стихах, оно еще долго оставалось типичным. А еще и потому, что многие годы спустя на Кавказе жили люди, тесно связанные с судьбой поэта.

Кто изображен на акварели «Сражение» в свите генерала?

Узнать каждого в лицо, да еще при небольшой величине изображения — дело мудреное. Но есть и другой путь. Достаточно перелистать

* Много позднее, в 1877—1878 годах, широчайшую известность этой фамилии доставил его сын, генерал-фельдмаршал Осип (Иосиф) Владимирович Гурко, чей военный талант сыграл немаловажную роль при освобождении Болгарии от османского ига.

походный журнал 1843 года, чтобы с абсолютной точностью выявить сослуживцев командующего, тех, кто действительно находился рядом в сражении при горе Баранахе и, следовательно, мог быть запечатлен художником. Среди этих лиц то и дело встречаем имена, хорошо знакомые по биографии Лермонтова. Так, например, генерал Ольшевский состоял еще в вельяминовском штабе. Адъютантом Вельяминова был подполковник М. Н. Бибиков. Ту же школу юнкеров, что и Лермонтов, закончил капитан Н. П. Слепцов; в 1840—1841 годах они часто виделись в Ставрополе.

Подробнее следует рассказать о С. Д. Безобразове. Судьба молодого кирасира складывалась на редкость счастливо: боевые награды, флигель-адъютантство, женитьба на прелестной княжне, фрейлине императрицы. Однако грубое вмешательство Николая I в личную жизнь молодых стало причиной семейной драмы... История эта случилась в начале 1834 года и сильно взволновала А. С. Пушкина, который посвятил ей несколько осторожных записей в своем дневнике. Безобразов был сослан на Кавказ. «Всегда впереди атакующей кавалерии, он увлекал своей отвагой линейных казаков, которые умели дать настоящую цену удали и храбрости,— отмечал военный историк.— Двухлетние походы доставили ему Анну на шею, чин полковника и командование Нижегородским драгунским полком, но вместе с производством он был отчислен от свиты и перестал носить флигель-адъютантские аксельбанты»[45]. В 1837 году Безобразов радушно принял в своем полку опального Лермонтова, а летом 1841-го в Пятигорске по-дружески захаживал к нему домой. После трагической гибели Лермонтова командир нижегородцев был одним из тех, кто, отдавая последнюю почесть поэту и товарищу, нес на своих плечах гроб до уединенной могилы у подножия Машука... Во время событий, изображенных на наших акварелях, Безобразов уже генерал-майор, начальник правого фланга. Он-то и возглавил действующий отряд, уступив командование своему начальнику Гурко на короткое время приезда последнего.

Еще одна замечательная личность — капитан генерального штаба Ф. Ф. Торнау. Окончив Царскосельский лицей, он с 1832 года служил в Тифлисе под начальством друга Пушкина — генерала В. Д. Вольховского. Как военный разведчик, дважды преодолевал земли немирных черкесов: с морского побережья на Кубань и обратно. При этом Торнау выдавал себя то за беглого кабардинца, то за чеченского абрека. Очередная попытка оказалась неудачной: два года томился он в плену, прежде чем удалось бежать.

Торнау был в добрых отношениях с братьями Бестужевыми, А. Одоевским и другими декабристами, переведенными из Сибири. Вхожий в дом князя А. Г. Чавчавадзе, он был хорошо знаком с его дочерью Ниной, вдовой А. Г. Грибоедова. Торнау вспоминает, как на минеральных водах он дружески сошелся со «знаменитым по своему уму доктором Мейером*, выведенным Лермонтовым в «Герое нашего времени» (Вернер)»[46]. Насыщенная событиями и встречами, обнимающая непрерывных двадцать лет, кавказская биография Торнау сама по себе характеризует его как прогрессивного русского офицера. Добавим, что отчеты военного разведчика являются ценнейшим материалом по истории, этнографии, исто-

* Не путать с однофамильцем — автором акварелей.

рической географии Кавказа, а его мемуары, отмеченные неоспоримым писательским талантом, стали не только занимательным чтением, но и настольной книгой ученых, кавказоведов и филологов.

В 1843 году отрядный обер-квартирмейстер (помощник начальника штаба) Торнау вместе с командующим подписывает копию походного журнала, отсылаемую в Петербург царю[47].

В отличие от всех названных М. П. Глебов, друг Лермонтова и секундант на роковой дуэли, отсутствовал в действующем отряде. Однако и ему осенью того же 1843-го довелось проезжать берегами Урупа, проезжать, увы, не по своей воле. Курьерская тройка была остановлена закубанскими абреками прямо на почтовом тракте, который считался вполне безопасным. Десятым октября датирована сохранившаяся в архиве записка Глебова, адресованная младшему брату: «Пишу к тебе бог знает откуда <...>, имя деревни не сказывают, боятся что откроют мое местопребывание. Нас взяли как дураков, щепки даже в руках не было, чтоб защититься, и где — под Ставрополем среди белого дня <...>, схватили и притащили сюда <...>, скажу тебе, что скучно и грустно, и голодно и холодно, но с божьей помощью перенесу все»[48].

Через полтора месяца Глебова выручили из плена. Имя его в петербургских гостиных окружил романтический ореол, но никогда и никому не рассказывал он о тягостных подробностях происшествия.

Уже при начальном знакомстве с акварелями замечаем различие в форме пехотинцев. Воротники, погоны и околыши у одних солдат темно-зеленые с красными выпушками, у других — чисто красные. Форма соответствует каким-то егерскому и пехотному полкам. Но каким именно? Теперь из архивного журнала узнаем, что в колонне на Урупе находились полки — *Житомирский* егерский и *Тенгинский* пехотный. Это лишний раз убеждает в безукоризненной документальности швейцарского художника.

Да, в закубанской экспедиции участвуют и однополчане Лермонтова (в скромном сюртуке Тенгинского полка, темно-зеленом с красными отворотами, запечатлен он на известном портрете работы К. Горбунова).

Орудия же, которые показаны на первом плане обоих рисунков, принадлежат 20-й пешей (пехотной) артиллерийской бригаде. Подробно о ней — чуть позже. Пока лишь напомним, что бригада участвовала в деле при Валерике, описанном в знаменитом стихотворении Лермонтова, и что наиболее содержательные мемуары о поэте на Кавказе оставили офицеры этой бригады: К. Х. Мамацев («Как сейчас вижу его перед собою... Он был отчаянно храбр, удивлял своей удалью даже старых кавказских джигитов»), А. Д. Есаков («Редкий день мы не встречались в обществе...») и А. Чарыков («Мы, артиллеристы узнали, что на вечере будет Лермонтов и, конечно, не могли пропустить случая его видеть...»)[49].

По-новому смотрим мы теперь на две кавказские акварели. Здесь знакомые поэта, друзья, однополчане... Вот в таком действующем отряде познакомились Печорин и Грушницкий. В эти края, к закубанским абрекам, ускакал на лихом Карагёзе брат Бэлы — юный Азамат. Здесь, на правом фланге, «превежливо раскланиваясь, когда пуля прожужжит

близко», разъезжает удалец Казбич в красном бешмете... Мир лермонтовских героев, судьба самого поэта... Он рвался в отставку, чтобы всецело посвятить себя литературе,— отставки не давали. Что ожидало его на Кавказе? «<...> дабы поручик Лермонтов непременно состоял налицо во фронте и чтобы начальство отнюдь не осмеливалось ни под каким предлогом удалять его от фронтовой службы в своем полку»,— строжайше предписывал Николай I[50]. Значит, вот так же, как и эти офицеры-тенгинцы на акварелях Мейера, должен был Лермонтов ездить на рубку леса во главе пехотной роты, ожидать шальной пули из чащи леса, вести солдат в штыковую атаку или прикрывать полевые орудия, выдвинутые в цепь. При этом из представлений к награде его бы вычеркивали «высочайшей» рукой так же, как вычеркнули из валерикского...

Прототипы героев Льва Толстого

Несколько неожиданной оказывается связь двух работ 1843 года с кавказским периодом жизни и творчества Л. Н. Толстого: ведь приедет он сюда лишь восемь лет спустя! В чем же эта связь?

Прежде всего в типичности изображенного на акварелях. (У музейщиков бытует даже формула: «типологический материал».)

«Наш дивизион боевых орудий стоял на скате крутого горного хребта, оканчивающегося быстрой горной речкой <...>, и должен был обстреливать расстилавшуюся впереди равнину <...> Направо и налево, по полугоре <...> белели палатки»,— картина эта из рассказа «Разжалованный» удивительно перекликается с видом лагеря на Урупе. А вот еще отрывок, из «Набега»; так и кажется, что описывает он события с акварели «Сражение»: «Артиллерийские ездовые с громким криком рысью пускали лошадей в воду. Орудия и зеленые ящики, через которые изредка хлестала вода, звенели о каменное дно; но добрые черноморки дружно натягивали уносы, пенили воду и с мокрым хвостом и гривой выбирались на другой берег <...>. Генерал вдруг выразил на своем лице какую-то задумчивость и серьезность, повернул лошадь и с конницей рысью поехал по широкой, окруженной лесом поляне <...> Полковник Хасанов подскакивает к генералу и на всем марш-марше круто останавливает лошадь.

— Ваше превосходительство!— говорит он, приставляя руку к папахе,— прикажите пустить кавалерию <...>

— С богом, Иван Михайлович!— говорит генерал».

Орудия 20-й бригады были отлиты еще в 1806—1812 годах[51]. Таким образом, на рисунках Мейера изображены полевые пушки и единороги эпохи наполеоновских войн — они же были на Кавказе во времена Пушкина, Лермонтова и останутся на вооружении при Толстом. Более того, архивы совершенно определенно указывают, что в урупской колонии в 1843 году была Горная № 3 батарея. Впоследствии, несколько раз переменив свой номер, она станет именоваться Легкой № 5 и примет участие в боях вместе с батареей № 4, где служит молодой фейерверкер (унтер-офицер) Толстой.

Командовать батареей в толстовское время будет подполковник Ма-

мацев, которому посвящены следующие строки в автографе лермонтовского «Валерика»:

Тогда на самом месте сечи
У батареи я прилег
Без сил и чувств; я изнемог
Но слышал как просил картечи
Артиллерист. Он приберег
Один заряд на всякий случай.
Уж раза три чеченцы тучей
Кидали шашки наголо;
Прикрытье все почти легло[52].

Под началом Мамацева при орудиях пятой батареи будет служить близкий приятель Толстого — прапорщик Н. И. Буемский, прототип Аланина в «Набеге» («очень хорошенький и молоденький юноша <...> в высокой белой папахе») и отчасти Пети Ростова в «Войне и мире».

Но — все это в толстовское время. А в 1843-м? Воевали ли на Урупе будущие сослуживцы великого писателя?

Удалось выяснить и это.

«<...> в арьергарде находились два орудия 20-й бригады под командою прапорщика Маслова <...>, которым пришлось много действовать под сильным неприятельским огнем»,— читаем в истории бригады про урупскую рекогносцировку[53]. А весной 1851 года штабс-капитан Маслов отличится в делах против Хаджи-Мурата. В том же году познакомится с Толстым, который не раз упомянет его в своем дневнике, отметив у Маслова «талант рассказывать»...

Был в отряде и «состоящий по кавалерии майор Султан Кази-Гирей». Имя это также встречаем в толстовском дневнике. Молодого писателя часто одолевала застенчивость при встречах с новыми людьми; вот и 3 июля 1851 года он запишет: «Беспокоился приемом <...> Кази-Гирея». К той поре Кази-Гирей станет командиром Моздокского казачьего полка, женится на красавице казачке, для чего примет православие, и величать его будут Андреем Андреевичем.

Ставит свою подпись на донесениях из Закубанья в 1843 году и поручик генштаба Л. П. Рудановский. А несколько лет спустя имя его возникнет в связи с одним из самых волнующих моментов кавказской биографии писателя. 18 февраля 1852 года неприятельское ядро угодило в колесо пушки, которую наводил фейерверкер Толстой,— лишь чудом он остался жив. Сразу же после этого, как отмечено в его формуляре, Толстой будет участвовать в «рекогносцировке полковника Рудановского по обеим сторонам Аргуна». Рудановский уже один из видных военачальников, подчиненные втихомолку зовут его «самовар-паша́» за вспыльчивый нрав.

Еще одному офицеру генштаба — А. Н. Веревкину, который состоит в урупской колонне при генерале Безобразове, суждено стать командиром Тенгинского пехотного полка, выступающего в экспедицию из крепости Грозной вместе с батареей № 4, при которой находится Лев Толстой.

Слепцов, Безобразов, Торнау — этих участников похода к Урупу мы уже называли, говоря о лермонтовской поре. Но судьба каждого из них отразится и в сочинениях Толстого.

Николай Павлович Слепцов, получив под начало Сунженский казачий полк, прославится своими подвигами, в короткое время получит генеральские эполеты. Казаки сложат о нем цикл героических песен, именем его назовут станицу... Первое упоминание о нем у Толстого в декабре 1851 года: «На днях убит храбрый и умный генерал Слепцов». Четыре года спустя будет напечатан рассказ «Рубка леса», где ротный командир заявит: «Я не могу теперь вернуться в Россию до тех пор, пока не получу <...> Анны на шею и майора <...>. Это тоже одно из преданий <...>, которое утвердили <...> Слепцов и другие, что на Кавказ стоит приехать, чтобы осыпаться наградами. И от нас ожидают и требуют этого; а я вот уже два года здесь, в двух экспедициях был и ничего не получил». Пройдет еще полвека и имя Слепцова возникнет вновь на страницах знаменитой повести «Хаджи-Мурат».

Генерал Безобразов оставит Кавказ до приезда Толстого. Но минует три десятилетия, и один из кавказских друзей генерала — декабрист А. П. Беляев расскажет писателю подробности семейной драмы Безобразова; творчески переработанная история эта станет завязкой повести «Отец Сергий» (факт, известный литературоведам). Бывший кирасир, «один из красивейших мужчин своего века», по определению современников, бывший флигель-адъютант Безобразов послужит прототипом главного героя повести — Степана Касатского, «красавца, князя, командира лейб-эскадрона кирасирского полка, которому все предсказывали и флигель-адъютантство и блестящую карьеру при Николае I». Характерно, что отца Сергия в пятой главе Толстой однажды называет «Сергеем Дмитричем» — подлинным именем-отчеством реального Безобразова.

С капитаном Торнау фейерверкер Толстой также не увидится. Но с «Воспоминаниями кавказского офицера», которые Торнау опубликует в 1864 году, писатель Толстой познакомится с большим интересом и, как указывают его биографы, использует при создании своего «Кавказского пленника»; черкешенка Аслан-Коз, помогающая Федору Торнау бежать из плена, превратится у Толстого в хозяйскую дочку Дину...

Добавим несколько слов о событиях, изображенных на акварели «Сражение». Когда-то, в 1836 году, одним из тех, кто взял в плен разведчика, был закубанский абрек Хаджи-Джансеид, «замечательный человек по уму и храбрости», как характеризовал его сам Торнау. Переводчиком, захваченным вместе с Торнау, был абазинский князь Мамат-Кирей Лоо, «хитрый и энергичный, красавец и отличный наездник». Судьбы этих троих вновь трагически перекрещиваются в сражении 1843 года. Здесь под началом капитана Торнау воюют казаки и горская команда; в последней больше всех отличается Мамат-Кирей, под ним две лошади ранены и одна убита. Ну, а партию неприятеля возглавляет Хаджи-Джансеид. Позднее лазутчики донесут, что знаменитый абрек был против нападения на колонну: «Войска пришли сюда только для осмотра мест; они не разоряют ни жилищ, ни полей ваших, стада вам принадлежащие спокойно пасутся в виду их»; его обозвали трусом, бабой, он рассвирепел, бросился в схватку, где и погиб[54].

Восемь лет отделяют поход генерала Гурко от прибытия на Кавказ Толстого. Однако, перелистывая его сочинения, мы, даже не зная о реальных прообразах, убеждаемся, что литературные герои вполне могли побывать в урупском походе. Например, один из симпатичнейших персонажей — седой капитан Хлопов из «Набега» служит здесь с 1832 года.

Или другой капитан, его встречаем в «Рубке леса»: «Тросенко был старый кавказец в полном значении этого слова, то есть человек, для которого рота, которою он командовал, сделалась семейством, крепость, где был штаб — родиной, а песенники единственными удовольствиями жизни...

— Да ведь ты, дядя, уж за десять лет на Кавказе...

— Какой десять! скоро шестнадцать».

Так же нетрудно вообразить, что на акварелях действуют «нижние чины» из толстовских рассказов: «дяденька Жданов и кавалер Чернов», которых в 1828 году в партии рекрут пригнали на линию, малороссиянин Веленчук — этот уже пятнадцать лет в службе, бомбардир Антонов, «который в тридцать седьмом году <...> оставшись при одном орудии, без прикрытия отстреливался от сильного неприятеля».

Глядя на артиллериста с первого плана «Лагеря», вспоминаешь толстовское: «На лучшем месте <...> сидел взводный фейерверкер Максимов <...>. В позе, во взгляде, во всех движениях этого человека заметны были привычка повелевать и сознание собственного достоинства». А солдат, поднимающий орудие в гору на акварели «Сражение»,— вылитый Антонов с его «невысокой, сбитой как железо фигурой, с короткими вытянутыми ножками и глянцевитой усатой рожей».

Опять читаем Толстого. На обеде у наместника Воронцова идет речь о взятии Хаджи-Муратом укрепления Гергебиль в 1843 году. Осаду Гергебиля упоминает Толстой и в «Рубке леса». Но в событиях этих, происходивших три месяца спустя после похода к Урупу, принимали участие и генерал Гурко, и капитан Торнау, и другие уже знакомые нам лица, которых срочно вызвали в Гергебиль «искупать чужие грехи».

В той же сцене обеда Толстой подробно описывает «несчастный Даргинский поход, в котором... погиб бы весь отряд с князем Воронцовым, командовавшим им, если бы его не выручили вновь подошедшие войска». «Про сорок пятый год, про Дарги» вспоминают и солдаты в «Рубке леса», и капитан Хлопов в «Набеге».

Но, как удается выяснить, в даргинском походе от 20-й артбригады вместе с батареей № 4, в которой предстояло служить Толстому, участвовала также Горная № 3 батарея (в толстовское время — Легкая № 5), которая изображена на акварелях Мейера и о которой уже рассказывалось. Да и другие войска с Урупа окажутся под командою Воронцова: батальоны Житомирского егерского, казачьи сотни правого фланга, орудия Конной бригады. Среди участников похода к Дарго встречаем генерала Безобразова, полковника Бибикова, капитана Веревкина... Адъютантом князя состоял гвардии поручик Глебов. Начальником же штаба у Воронцова был не кто иной, как Владимир Осипович Гурко.

Забытые акварели забытого художника...

А он, забытый, оказался гостем из Швейцарии, где был весьма славен. И недолгий визит в Россию дал обильные плоды. В частности, военные рисунки Иоганна Якоба Мейера можно с полным правом назвать неповторимыми художественно-историческими документами. Они запечатлели для потомков тот самый Кавказ, что неразрывно связан с именами двух гигантов русской литературы.

Очерк наш подошел к концу, однако тема отнюдь не закрыта. Мейер увез в Европу множество работ — возникают обоснованные гипотезы о их местонахождении. А полный текст рукописного дневника! Сколько в нем непредсказуемого...

Словом, не мешало бы перенестись по следам художника от подножия Эльбруса в предгорья Альп, на берега Цюрихского озера...

Но это — еще только замыслы.



Я, слава богу, здоров и спокоен... ему не советую ехать в Америку, как он располагал, а уж лучше сюда, на Кавказ. Оно и ближе и гораздо веселее.

М. Ю. Лермонтов,
10 мая 1841 г.

ЛЕРМОНТОВ, 1841 ГОД?

Бывают вещи, поверить в которые не решаешься, несмотря на их очевидность. Или, вернее, именно вследствие этой очевидности. Не чудится ли? Нет ли подвоха?

Александр Михайлович Горшман, признанный знаток вооружения, форм и регалий XVIII—XIX веков, сделал открытие поистине сенсационное. В «Неизвестном военном» на литографии он узнал Лермонтова. Фотокопия портрета была прислана для атрибуции научным сотрудником Орловской картинной галереи Валентиной Федоровной Василенко.

Собственно говоря, одежда не давала однозначного подтверждения атрибуции, но и не противоречила ей. Молодой человек в форменном сюртуке непринужденно сидит, скрестив руки и прислонясь к дереву, на фоне горного пейзажа. Ворот отложен, борта отогнуты. Хорошо видны узкие полоски на плечах, служащие для крепления эполет. Но самих эполет нет, их не носили на Кавказе в повседневной жизни. Шейный черный платок и фуражка военного образца дополняют одежду. Через правое плечо переброшена узкая портупея, к ней крепится шашка с эфесом, утопленным в ножнах. Подобные шашки назывались «клыч» — по имени мастера — и были чрезвычайно популярны среди кавказцев.

Аналогичную форму изобразил художник К. А. Горбунов на акварельном портрете Лермонтова в феврале 1841 года, не хватает там лишь фуражки. Однако орловская литография не раскрашена, мы не знаем, красная ли подкладка сюртука и околыш фуражки, как у Тенгинского полка, где служил поэт, или иного цвета. Без эполет нельзя назвать ни чина молодого офицера, ни его воинской части. Правда, имеется возможность уточнить датировку: отсутствием на околыше кокарды, введенной с января 1844 года[1], позволяет уверенно сказать, что рисунок сделан *до* этого времени. Вот, пожалуй, и все.

Такова репродукция. Но что представляет собою оригинал?

...Хранящийся в Орле портрет оказался большим эстампом (по внутренней рамке 27,7×34,8, по внешней 29,1×36,3, по обрезу листа 30,5×37,9 см). Внизу миллиметровыми буквами в одну строчку оттиснуто: «Рис. с натуры Шведе.— Лит. главн. управления путей сообщения и публичных зданий (К. Поль директ.) — Рис. на кам. Белоусов».

Первая из перечисленных фамилий оказывалась очень важной: ведь она давно известна лермонтоведам.

Шведе приехал из Петербурга в Пятигорск на исходе мая 1841 года вместе с семейством Арнольди. Молодой гусар Александр Арнольди пригласил художника с собой, чтобы под его руководством заниматься живописью. Но обязанности учителя не были обременительны. Все окунулись в беззаботную курортную жизнь. «Шведе рисовал портреты же-

лающим и написал мне очень схожий портрет дяди моего,— отмечает Арнольди в своих мемуарах.— Кроме того, часто со мною писал виды с натуры»[2]. Дядей мемуариста был декабрист Н. И. Лорер, переведенный из Сибири в кавказские войска и накануне их встречи получивший офицерский чин. Портрет Лорера ныне находится в Эрмитаже.

Известно, что Арнольди был сослуживцем Лермонтова по лейб-гвардии Гродненскому гусарскому полку. Приятельские отношения поддерживались и в Пятигорске, тем более что поселились они по соседству. В угловом доме с террасой, некогда давшем приют Шведе и семейству Арнольди, размещается постоянная выставка «Лермонтов в изобразительном искусстве». И с террасы открывается вид на зеленый двор и белый домик с камышовой крышей, где жил Михаил Юрьевич...

В этом домике бывали многие друзья поэта. Лорер вспоминал: «Гвардейские офицеры после экспедиции нахлынули в Пятигорск, и общество оживилось. У Лермонтова я встречался со многими из них. Вся эта молодежь чрезвычайно любила декабристов вообще, и мы легко сошлись с ними на короткую ногу. Лермонтов был душою общества... Стали давать вечера, устраивали пикники, кавалькады, прогулки в горы»[3].

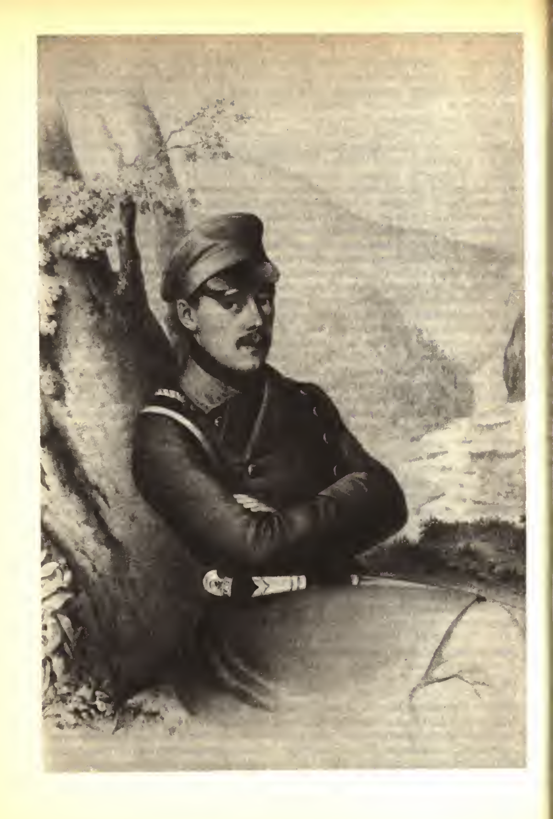
Трагическая дуэль 15 июля оказалась неожиданностью для многих. «Я еще не знал о смерти его,— читаем в воспоминаниях Лорера,— когда встретился с одним товарищем сибирской ссылки Вегелиным, который, обратившись ко мне, вдруг сказал: «Знаешь ли ты, что Лермонтов убит?» Ежели бы гром упал к моим ногам, я бы и тогда, думаю, был менее поражен, чем на этот раз. «Когда? Кем?» — мог только я воскликнуть. Мы оба с Вегелиным пошли на квартиру покойного, и тут я увидел Михаила Юрьевича на столе, уже в чистой рубахе и обращенного головой к окну... *Живописец Шведе снимал портрет с него масляными красками*».

Работу эту художиик выполнил по заказу А. Столыпина, родственника поэта, и повторил для Арнольди. Ныне она хранится в Ленинградском литературном музее; там же карандашный набросок.

Мог ли Шведе зарисовать поэта с натуры еще до дуэли, в течение тех полутора месяцев, что они жили в соседних домах и вращались в одном и том же тесном кругу? Вполне. Мысль эта все более утверждалась по мере того, как все новые и новые люди, которые видели портрет, поражались его сходству с Лермонтовым. А если так, то — сенсация!..

Портрет декабриста Лорера, о котором упоминалось выше, часто воспроизводился. Фоном там служит вид с отрога Машука — Горячей горы на долину Подкумка и снеговой хребет с Эльбрусом. Найденный в Орле портрет «Неизвестного военного» выполнен в той же манере. Второй план очень напоминает склоны Машука и Горячей горы, спускающиеся к Подкумку. У тех, кто бывал в Пятигорске, возникает впечатление, что оба портрета сделаны как бы с одной точки; но, изображая Лорера, художник смотрел на юг, «Неизвестного» — на север. Оговоримся, что пейзаж на втором портрете несколько романтизирован: добавлена небольшая скала справа, противостоящая малому склону и композиционно уравновешивающая его; а в теснине между ними показан водопад, которого в реальности также нет.

Итак, сходство «Неизвестного» с поэтом, Кавказ, хронологическая вероятность, военная форма, которая могла принадлежать и Тенгинскому полку, наконец, художник, который однажды рисовал Лермонтова в Пяти-







«Портрет неизвестного». Рисовал с натуры Р. К. Шведе (1841?). Рисовал на камне Л. А. Белоусов. 1844—1853 гг. Литография. Орловская областная картинная галерея. Публикуется впервые.

Пятигорский бульвар, Николаевские, Ермоловские и Александровские ванны. Фрагмент акварели А. А. Тона. 1832. ГРМ.

Декабрист Н. И. Лорер. Писал с натуры Р. К. Шведе. 1841. Х., м. Государственный Эрмитаж. Ленинград.

Фрагмент литографии. ▷



горске,— слишком много совпадений, чтобы быть простой случайностью. Но если перед нами действительно портрет Лермонтова, почему он до сих пор не попадал в поле зрения исследователей? Тем более что он литографирован, то есть рисован на камне и размножен в виде оттисков в десятках, а то и сотнях экземпляров.

Существуют подробнейшие словари литографированных и гравированных портретов, фундаментальные научные издания. Составители их — В. Я. Адарюков, Н. А. Обольянинов, Д. А. Ровинский, Е. Н. Тевяшов и другие — тщательно описали и систематизировали всю печатную продукцию России XIX века. Однако ни в одном из словарей не упомянут лист, найденный в Орле.

В свою очередь иконографией Лермонтова, особенно прижизненной, занималось не одно поколение ученых. Обстоятельнейшая книга Н. П. Пахомова «Лермонтов в изобразительном искусстве» комментирует все портреты, выполненные с натуры, включая сомнительные и спорные. Орловского эстампа там нет.

Вот в чем парадоксальность. Печатное издание — и не учтено. Портрет великого поэта — и ярлычок: «Неизвестный военный». Как такое могло случиться?

После того как Александр Михайлович Горшман поделился своими сомнениями, сомнениями вполне резонными, я решил разобраться в истории удивительного портрета. И вот что удалось установить.

Смешение имен и судеб

Кто такой был Шведе? Что мы о нем знаем? Знаем, что учился он у Карла Неффа, которого называли иногда русским Рафаэлем. Что многое перенял от учителя; портреты работы Шведе отличаются верностью изображения, живым колоритом. Некоторые из них — это немаловажно для темы нашего разговора — литографированы. Однако творчество художника с трудом поддается изучению: в государственных музеях хранятся считанные его полотна, большинство осталось в частных руках, в узком семейном кругу портретируемых. Нет на сегодня и научной биографии художника. Сведения о нем отрывочны. Доходит даже до курьезов. *Роберт (Адельберт Константин) Константинович (Евстафьевич) Шведе* (1806—1871) — так называет его «Лермонтовская энциклопедия»[4]. И называет... неточно.

Вот как это выяснилось.

Труды по истории живописи упоминают еще одного портретиста Шведе — Федора Федоровича (1819—1863)[5]. Не имеет ли он отношения к нашей литографии? Мысль несколько абсурдна, но ведь под рамкой указана лишь фамилия без инициалов. Обращение к архиву Академии художеств принесло неожиданные результаты. Оказывается, существовал третий художник с той же фамилией, о котором совершенно забыли.

1 марта 1836 года в число воспитанников Академии поступил *Адельберт*, «сын нотариуса Перновского уездного суда *Федора (Теодора)* Шведе и жены его Александры урожденной Бульмеринг». В начале 1837-го к нему присоединился родной брат Федор. Летом 1841 года они жили на петербургской квартире, посещали художественные классы и, разумеется, никак на могли оказаться на Кавказе.

Об авторе лермонтовских портретов: «По метрическим Вольмар-

ским книгам значится, что у станционного смотрителя *Фридриха* Шведе и жены его Софии Юлианы урожденной Клей родился на почтовой станции Феликсе сын *Роберт Константин* Шведе 6 декабря 1806 года»[6].

Отчего возникла устойчивая путаница имен? Отчего исчез из летописей русского искусства воспитанник Петербургской Академии, который с успехом обучался у профессоров Александра Варнека и Карла Брюллова, был удостоен звания свободного художника, путешествовал за границею четыре года по своей воле для усовершенствования и по возвращении был «назначен в академики»?

Сугубо формальной причиной можно назвать совпадение дат: Роберт и Адельберт были утверждены в звании свободного художника одного и того же числа, 28 сентября 1847 года. Не это ли вкупе с созвучностью и похожестью имен ввело в заблуждение искусствоведов? Хотя при внимательном просмотре дел становится ясным, что первый получил это звание по живописи портретной, запечатлев президента Академии герцога Максимилиана Лейхтенбергского, а второй — по живописи народных сцен, исполнив картину «Карточная игра».

Адельберт Федорович умер 7 сентября 1863 года в Петербурге. Дата в литературе ошибочно отнесена к его брату Федору, который на самом деле в 1864 году получил диплом академика и значится в адрес-календарях вплоть до 1867 года[7].

...Три художника-однофамильца. Один забыт полностью, два полузабыты. Мы удивляемся, каким образом мог оставаться безвестным портрет, нарисованный на Кавказе. Стоит ли? Если до сего дня мы не знали даже правильного имени-отчества автора! Мудрено ли, что среди десятков его работ, преданных забвению, оказалась и эта?..

Сколько их было, художников Белоусовых?

Да, Шведе рисовал с натуры... Но перед нами, как явствует из подписей, не оригинал, а литографированная копия. Литография — это способ печати. Печатной формой служит зернистая поверхность камня, на которую литографским карандашом нанесено изображение. Камень затем химически обрабатывается, покрывается краской и к нему прижимается чистый лист. Получается оттиск, затем другой, третий...

«Рисование на камне требует особенной сноровки, сопряженной со многими наблюдениями, для коих один простой механизм недостаточен; ибо такое рисование подвергается при отпечатывании многим странным переменам, а потому и составляет род науки.

Прежде всего должно знать, как выбирать камень, для какого манера рисовки какой нужен камень или зерно оного при шлифовании; как содержать сей камень и в случае какой-либо неосторожности, запятнания, как обойтися надлежит и чем погрешность сию исправить. Какой должен быть прием рисовки, как облегчить черноту и делать необходимые перемены в произведении, каков должен быть состав карандаша и в какой степени должен он быть сух или мягок и для чего именно так! По окончании же рисунка как оный вытравливать, ежели, например, при отпечатывании окажется разница или порча изведать, от чего оная происходит и, наконец, уметь оную исправить, не прибегая к средству перерисовывания» — так объясняли современники трудности литографического искусства[8]...

«Рисовал на камне Белоусов»,— читаем внизу нашего листа. Личность рисовальщика, его квалификация очень важны всегда, а в данном случае особенно. Как дать верную оценку литографированному портрету? В какой мере соответствует он утраченному оригиналу? Известны случаи, когда граверы и литографы искажали оригинал до неузнаваемости. Взять хотя бы печатные портреты Лермонтова, восходящие к акварели Горбунова. Насколько они различны! Есть даже зеркальное изображение — плод элементарной ошибки неопытного литографа.

Кто же такой Белоусов?

Согласно словарю «Художники народов СССР» существовал один-единственный литограф с такой фамилией: *Лев Александрович Белоусов* (1806—25.02.1854); работал он в Петербурге[9]. Обращаясь к указанным в словаре источникам, сталкиваемся с неожиданными затруднениями и противоречиями. «Инженер-кондуктор Белоусов», «инженер-прапорщик Белоусов», «А. Белоусов», «Л. Белоусов», «Л. А. Белоусов», «художник Белоусов», наконец — и это чаще всего — просто фамилия без звания и инициалов...

«Есть довольно много литографий — сюжетов и портретов, подписанных «Белоусов»,— отмечал известный библиограф В. Я. Адарюков.— Трудно установить, одно это лицо или нет»[10].

Установить действительно оказалось нелегко. Не вдаваясь в подробности, подведу черту.

Автором литографированных портретов русских флотоводцев (В. М. Головина, П. К. Карцова, Л. Ф. Спафарьева), изданных в Петербурге в 1821 году, был *Матвей Иванович Белоусов*, товарищ К. П. Брюллова по Академии художеств. Осенью того же года он уехал в Одессу, где стал преподавателем Ришельевского лицея.

Сцена из комедии А. Н. Островского «Доходное место», «Послы Ермака Тимофеевича перед царем Иоанном Васильевичем» и еще несколько листов исторической тематики, появившиеся в 1860-х годах, оказываются не петербургскими, а московскими изданиями и рисованы на камне *Петром Петровичем Белоусовым.*

Литографа «*А. Белоусова*» попросту не существовало: это ошибка, укоренившаяся в справочной литературе. Рассматривая в лупу бисерные подписи на эстампах, приписываемых этому литографу, обнаруживаем не «А», но... «Л».

Вся остальная масса — сотни листов — исполнена одним и тем же человеком на разных этапах его жизни. Поскольку среди рисовавших Лермонтова художников имя это до сих пор не встречалось, остановлюсь на его биографии с привлечением добытых мною архивных сведений.

Лев Александрович Белоусов — сын гравера (а точнее, «словореза»), служившего в Депо карт и преждевременно сошедшего в могилу от чахотки. Сыну было тогда десять лет; его приняли в военно-сиротское отделение инженерного корпуса. Затем — учебный саперный батальон, откуда выпущен 21 января 1827 года кондуктором (унтер-офицером) в Собственную чертежную генерал-инспектора по инженерной части великого князя Михаила Павловича (брата царя). В апреле 1833-го произведен в прапорщики, 24 октября 1836-го уволен от службы «по домашним обстоятельствам»[11].

Основное занятие в течение десятилетней службы — литографии

для обширнейшего «Собрания мундиров российской армии». Надо пояснить, что в числе «живописцев и рисовальщиков форм» состояли превосходные мастера. Каждый лист, изображавший пеших или конных воинов, был подлинным произведением искусства. Часть оттисков выпускалась в раскрашенном, или, как тогда говорили, «иллюминированном» виде. Белоусов был учеником и последователем знаменитого А. О. Орловского и его помощника С. П. Шифляра. Советский искусствовед отмечает: «Для Белоусова особенно характерно стремление придать «рисункам форм» жанровый характер. Он прекрасно умеет изображать не только отдельные фигуры, но и группы войск, самую солдатскую массу»[12].

В чем же причина отставки тридцатилетнего рисовальщика, который «за оказываемое постоянное усердие и прилежание был ежегодно награждаем»? О ней узнаем из архива Академии художеств. Там сохранилось дело «о позволении посещать лекции анатомические и теории изящных искусств отставному подпоручику Белоусову, оставившему службу единственно для изучения живописи и посещающему академический натурный класс». 21 января 1837 года позволение было дано[13].

Неудовлетворенность службой заставила Белоусова еще до выхода в отставку наладить связь с Обществом поощрения художников, по заказам которого в 1834—1835 годах он налитографировал эстампы с картин Рафаэля и Кипренского, а в 1837—1839-м — тридцать два больших листа с оригиналов И. С. Щедровского, которые составили «Сцены из русского народного быта». Альбом имел шумный успех.

Вероятно, заказы Общества материально не обеспечивали художника. 27 июля 1840 года он определяется в Департамент военных поселений во Временную литографию по изданию «Исторического описания одежды и вооружения российских войск». Получает чин коллежского регистратора, затем губернского секретаря.

Несколько забегая вперед, сообщу дату из архивного формуляра: Белоусов был «уволен от занятий по литографии» 1 мая 1853 года[14]. Отсюда практический вывод для нас: портрет с оригинала Шведе рисован им *не позднее* этой даты. И не ранее... Впрочем, другую крайнюю дату назову чуть позже.

Литография у Измайловского моста

Качество эстампов зависело не только от искусства рисовальщика, но также от оборудования, красок, сорта бумаги и — в значительной мере — от тонкостей технологии, которые часто являлись секретом того или иного мастера-печатника.

Многотомное «Описание» готовилось к печати по «высочайшему повелению», средств не жалели. «Имея в виду, чтобы рисунки составили издание во всех отношениях отличное, предлагается приобрести покупкою в Париже литографические принадлежности на сумму 10 тысяч рублей серебром»,— читаем в архивном рапорте 1838 года[15]. Вскоре пароход доставил новые прессы, инструменты, тюки с бумагой. Покупки совершались затем регулярно.

Ответственным за выпуск «Описания» был директор департамента генерал-адъютант Клейнмихель. Перейдя в Главное управление путей

сообщения и публичных зданий (ГУПС), он перевел туда весь штат и оборудование Временной литографии. С 26 февраля 1844 года рисовальщик Белоусов и его коллеги стали ходить на службу по новому адресу: дом Успенской у Измайловского моста[16] (ныне № 1/122 на углу Измайловского проспекта и набережной Фонтанки). Тогда-то в документах и появляется новое имя: «старший художник Поль, определенный для управления литографиею в искусственном отношении».

Поль был приглашен в русскую столицу Обществом поощрения художников. «В Санкт-Петербурге до сих пор чрезвычайно ощутителен недостаток хорошего литографического заведения. Мы имеем отличных рисовальщиков, имеем множество материалов для изящных изданий, имеем и все к тому средства; но неуверенность в получении посредством литографирования хороших оттисков останавливает иногда самые полезные предприятия. Небольшое число наших литографических заведений находится на весьма невысокой еще степени совершенства»,— отчитывался Комитет Общества в 1838 году[17]. А уже два года спустя — другая картина: «К изящности литографий, издаваемых от Общества, много содействует находящийся ныне здесь и состоящий под покровительством Общества литограф-печатник Поль, которого Комитет в продолжении истекшего года постоянно занимал полезными работами, всегда им исполненными с отличным успехом»[18].

Именно в литографии Поля был изготовлен самый первый портрет Лермонтова (по горбуновской акварели), с которым познакомились широкие круги читателей: он прилагался к январской книжке «Отечественных записок» 1842 года*.

...Узнав о намерении Поля по слабости здоровья оставить Петербург, Общество поощрения художников решило учредить новую литографию. Поль «изъявил готовность устроить это заведение и сообщить состоявшему несколько лет при нем помощнику печатнику Голованову все имеющиеся у него рецепты и описание составов и способов приготовления их и окончательно ознакомить его со всеми необходимыми приемами и действиями литографического искусства». Неожиданно Голованов умер, и пришлось «по неимению в виду другого знающего дела литографа-печатника предположение об учреждении литографии вовсе отменить»[19].

Между тем здоровье Поля пошло на поправку, отъезд был отложен. Вскоре генерал Клейнмихель пригласил его на высокооплачиваемую должность в Главное управление путей сообщения.

29 июня 1844 года, «желая дать литографии должное устройство и способ к более успешному и отчетливому исполнению дела», царь назначил старшего художника Поля *директором*[20]. Вспомнив подпись внизу нашего портрета («К. Поль директ.»), понимаем, что он был напечатан *не ранее* этого числа.

Резюмируем.

---

* Миновали десятилетия. Акварель отсырела, испортилась. Ее пытались реставрировать, но в результате, по свидетельству современников, лицо на акварели отчасти утратило сходство с обликом Лермонтова.

Те цветные и черно-белые репродукции, которые знакомы нам, сделаны с этого реставрированного, а потому не вполне достоверного портрета.

Таким образом, литография 1842 года с еще не поврежденной акварели, к тому же весьма близкая к ней по формату, приобрела к нашим дням ценность оригинала. Замечу, что и сохранилась она в очень малом количестве экземпляров.

Оригинал портрета мог быть нарисован Шведе с натуры в конце мая — начале июля 1841 года на Кавказских минеральных водах. Литографированная копия изготовлена петербургским заведением между 29 июня 1844 и 1 мая 1853 года.

Оставить без последствий

Каким образом казенное заведение, предназначенное для выпуска «Исторического описания», напечатало портрет Лермонтова? Не было ли это из ряда вон выходящим событием?

Нет, не было.

«Настоящий размер литографии и средства оной позволяют возможность, не прерывая обыкновенных ее занятий, не упускать из виду изданий, от которых можно было приобресть верную выгоду»,— рапортовал директор Поль главноуправляющему Клейнмихелю[21].

Из архивных дел выясняется: время от времени в работе над «Описанием» возникали перерывы «из-за недоставления нужных оригиналов». Начальство било тревогу: «Художники остались решительно без всяких занятий». К тому же издание получалось не слишком прибыльным. Частные заказы помогали поправить финансы, принося более половины выручки. Предполагалось даже «для поощрения господина Поля при исполнении частных заказов и увеличения доходов предоставить в пользу его от чистой прибыли 25 процентов, а художникам, участвовавшим в исполнении тех заказов, 5 процентов»[22].

Портрет Лермонтова, выпущенный литографией, непременно должен упоминаться в ее бумагах — так представлялось вначале. Разветвленная система деловой переписки поддерживала это представление. В ленинградском архиве мне удалось обнаружить «Правила» 1846 года, согласно которым каждый заказ надлежало регистрировать в ежемесячных ведомостях, годовых отчетах, а также в семи различных журналах и шнуровых книгах, скрепленных сургучной печатью[23]. Оставалась самая малость: найти эти книги. Но... «Правила» оказались всего лишь проектом, который никто не спешил воплощать.

Три года спустя ревизоры сетовали, что «не могли получить в свое время от директора г. Поля отчетливых сведений для внесения в те книги». Заведение интенсивно работало, выпуская громадный объем печатной продукции, а проект продолжал странствовать из канцелярии в канцелярию, порождая периодические и невразумительные отписки. Наконец, в 1856 году начертали резолюцию: «За передачею литографии в военное ведомство приказано оставить без последствий»[24].

Вот почему все поиски перечня частных заказов были тщетными! Перечень оставался неведомым для нас точно так же, как в свое время для Департамента ревизии ГУПС.

Не отыщутся ли сведения о портрете в личных бумагах директора? Не поможет ли нам изучение биографии Карла Поля?

Снова двойники

Когда вместо одного живописца Шведе возникли трое,— ну что ж, бывает. Когда такое повторилось с литографом Белоусовым,— стало не-

много не по себе. Но когда в довершение начал «раздваиваться» художник Карл Поль!..

Впрочем, судите сами.

«Поль, Карл Иоганн (Ch. Pohl), живописец и печатник литографий. Родился в Риге в 1812 году, умер в Санкт-Петербурге 19 декабря 1881 года»,— читаем в Русском биографическом словаре. Упомянув о деятельности Поля-печатника в контакте с Обществом поощрения художников в 1840—1845 годах, словарная статья поясняет: «После этого он представил в Академию художеств исполненные им работы по живописи цветов и плодов, на масле и акварелью, прося удостоить его звания художника. В 1848 году был удостоен искомой степени, получив предварительно увольнение из Рижского цехового общества. В 1850-х годах состоял уже директором литографии ГУПС. Кроме того, написал десять картин для воспроизведения их мозаикою в Старом Эрмитаже; занимался также и реставрацией картин»[25].

Литограф и в то же время живописец цветов и плодов? Несколько настораживающее сочетание. Архивы помогают исподволь разобраться во всем.

«Прошу о выдаче мне свидетельства об удостоении меня званием художника, дабы я мог беспрепятственно заниматься художеством без притеснений со стороны полиции.— *Карл Иоганн Поль*»[26]. Эти строки из документа 1848 года ни в коей мере не соответствуют личности, профессии и должностному положению литографа-печатника.

Начать хотя бы с имени. *Карл Поль* (без *Иоганна*) — так значится и так везде подписывается литограф. Затем, он — иностранец, «прибывший из Саксонии». А живописец числится уроженцем Риги и тамошним ремесленником, то есть подданным Российской империи.

Иностранцу не могли присвоить классный чин, но он занимает должность директора литографии, на которую мог предендовать лишь подполковник (7-й класс согласно Табели о рангах). В то же время рижанин получает звание художника свободного, неклассного, то есть неслужащего, не имеющего даже самого низкого (14-й класс) чина коллежского регистратора.

«Притеснения со стороны полиции» никак не могли угрожать литографу, регулярно получавшему от царя подарки, вплоть до бриллиантовых перстней.

«Живописец Поль», согласно адресным книгам 1849—1850 годов, проживал в Столярном переулке, дом Рахмановой. Жену его звали — заметьте — *Розина Мария Франциска*.

«Господин старший художник Поль» (позже назначенный директором) 1 января 1844 года получил, как явствует из архивных материалов, квартиру в доме Успенской у Измайловского моста, где помещалась литография ГУПС. Прожил он там до своего отъезда из России осенью 1855 года[27]. В его отсутствие было объявлено «высочайшее повеление» о переводе Временной литографии в военное ведомство. 31 января 1856 года жена директора — появляется имя: *Готлибе* Поль — сдала по его доверенности все казенное имущество, освободила казенную квартиру и, получив для мужа «увольнительный вид», уехала вслед за ним в Дрезден[28].

А что уроженец Риги? С 1850 по 1860 год он принимал участие в перестройке Старого Эрмитажа и «за отличное исполнение разных жи-

вописных работ масляными красками на холсте» был награжден двумя золотыми медалями[29].

Сегодня экскурсоводы называют посетителям музея имя живописца Карла Иоганна Поля как автора десяти картин, по которым «заказаны мозаичному заведению из римской мозаики украшения к двум комнатам в Двусветном зале»[30]. Имя это занимает скромное, но вполне достойное место в истории русского искусства.

Литограф-печатник из Дрездена Карл Поль, в течение пятнадцати лет работавший в Петербурге и выпустивший тысячи высокохудожественных эстампов, заслуживает не менее пристального внимания. Между тем, обращаясь к вспомогательным каталогам в крупнейших художественных музеях страны, я увидел, что продукция К. Поля — владельца собственного заведения, а затем продукция литографии ГУПС, где он был директором, ошибочно датируется 1820—1870-ми годами от незнания его биографии.

К сожалению, добытая информация при всей ее ценности вообще не дает ничего конкретно для атрибуции нашего портрета.

Заказ генерала Философова?

Установив временной интервал, когда был напечатан портрет «Неизвестного военного», можно обратиться к архиву Петербургского цензурного комитета. Нет ли там упоминаний о нем? «Реестры вышедших из печати книг» за 1844—1853 годы включают в себя по полторы-две тысячи названий ежегодно: не только книги, но и журналы, альманахи, газеты, нотные сборники... Есть там и отдельные эстампы, в том числе продукция литографии ГУПС; лермонтовского портрета среди них я не нашел.

Правда, он мог и не фиксироваться, если был одним из листов большой серии или журнальным приложением. Возьмем, к примеру, «Отечественные записки»: не знай мы, что там содержится литографированное изображение поэта, цензурные реестры ровно ничего бы не сказали.

Еще одно допущение: литография Шведе — Белоусова — это пробный отпечаток, размножение которого запрещено цензурой. Тогда он может значиться в «Реестрах рукописей и книг, поступивших в Комитет на рассмотрение». Изучаю страницу за страницей. Эстампы здесь крайне редки, как правило, они записывались в первый реестр. Портрет Лермонтова и здесь не упомянут. Однако документы сохранились не в полном комплекте: утрачены реестры за 1845, 1846, 1847, 1849 годы. Не в них ли содержалась запись: «*Портрет Лермонтова. Представлен литографией ГУПС. Не одобрен и возвращен г. Полю»?..*»

Позволю себе реплику субъективного характера. Реестры ныне микрофильмированы, чтобы сберечь подлинники. Но тот, кто вынужден пользоваться проектором для чтения микрофильма, должен обладать безупречным зрением и более чем безупречным терпением. Мелкие буквы небрежной рукописи сливаются с серым фоном, экран освещен неравномерно, зато вокруг вас в читальном зале чуть ли не солнечный полдень. К тому же пленка коробится, изображение расплывается, каждая строка требует индивидуальной наводки на резкость. К концу рабочего дня отрываешься от аппарата с тяжелой головой, в глазах туман. И так — неделю, другую...

Вот почему не следует исключать возможность недосмотра, ошибки:

долго ли из нескольких тысяч расплывающихся строк пропустить одну?

Так или иначе, но фонд цензурного комитета был изучен с максимально возможным вниманием; лермонтовского портрета я не нашел.

А что, если он вообще не поступал в цензуру? Если общественное положение заказчика и специфический характер заказа позволяли стать вне общих правил?

В архиве ГУПС хранится письмо 1851 года от генерал-адъютанта Философова с просьбой «доставить в непродолжительном времени по двадцать экземпляров последнего издания портретов великих князей Николая и Михаила Николаевичей, за каковые экземпляры по требованию литографии следующие оной деньги будут высланы». Ответ был незамедлительным: «Милостивый государь Алексей Илларионович! Имею честь препроводить при сем для поднесения их высочествам...»[31]

Но Алексей Илларионович Философов — родственник Лермонтова. Был дружески расположен к нему и неоднократно помогал в трудных обстоятельствах. Благо, что статус воспитателя двух младших сыновей Николая I давал ему для этого возможности. В 1856 году Философов впервые издал полный текст «Демона», отвергнутый русской цензурой. Издал на собственные средства, за границей, в Карлсруэ, в тамошней придворной типографии, тиражом — кто бы мог сейчас предположить?— 28 экземпляров. Книга в продажу, разумеется, не поступала и предназначалась исключительно для членов царской семьи и сановников, от которых зависело снятие цензурного запрета, а также для раздачи ближайшим родственникам Лермонтова.

И зарубежное издание проложило дорогу петербургскому: три года спустя поэма вышла в России.

Замечу попутно, что литография ГУПС фактически также была придворной. Она находилась в ведении фаворита Николая I — графа Клейнмихеля. Основная ее продукция — «Историческое описание одежды и вооружения российских войск» — издание, достойное само по себе, но следует помнить, что причиной, его породившей, была маниакальная страсть царя-деспота, царя-прапорщика к игре в солдатики. Царь оставался получателем номер один каждого тома «Описания» на протяжении всего времени, пока существовало печатное заведение. Поясню также, что львиную долю остальных заказов литографии ГУПС составляли портреты лиц императорской фамилии.

В запаснике Эрмитажа мне удалось найти портрет великого князя Михаила Николаевича, юноши в военной форме со штаб-офицерскими эполетами. Текст под рамкой: «Писал В. Гау.— Литография главного управления путей сообщения и публичных зданий (К. Поль директор) — Рис. на камне Л. Белоусов»[32].

Поразительно! Явный аналог портрета из Орла. Такой же точно формат. Такая же технология: лист тонкой «китайской» бумаги (она отлично впитывает краску и обеспечивает мягкие переходы светотени) приклеен к розоватой плотной подложке. Но прежде всего — то же безупречное мастерство рисовальщика на камне Белоусова.

Оказалось затем, что реестры цензурного комитета не содержат двух эстампов, упомянутых в письме Философова. Хотя другие портреты особ императорской фамилии, предназначенные для широкой продажи, встречаются неоднократно.

Можно предположить, что портрет Лермонтова, как и портреты ве-

ликих князей, печатался ограниченным тиражом «для избранных». И потому цензуре не подлежал. И, возможно, заказчиком в обоих случаях выступал генерал-адъютант Философов. Хотя — и это также надо иметь в виду— были в столице и другие высокопоставленные лица, неравнодушные к творчеству Лермонтова, которые могли сделать подобный заказ.

«Куплен у известного здесь торговца картинами»

Углубиться в архивные документы о портретах — это одно, увидеть сами портреты, несколько сот эстампов величиною в половину газетного листа — это совсем иное. Мне довелось побывать в фондах Эрмитажа, Русского музея, Публичной библиотеки. Листы, аккуратно переложенные папиросной бумагой, бережно извлекались хранителями из громоздких папок, один за другим ложились на стол. Впечатление незабываемое. Прежде литография Шведе — Белоусова восхищала меня как самостоятельное произведение искусства. Теперь же она стала восприниматься как типичный образец массовой, но при этом и высокохудожественной продукции заведения, где директором Карл Поль. В совокупности эстампы составляют целую галерею, которая сделает честь любой экспозиции.

В документах фигурируют «частные заказы» вообще. На полях литографий мы читаем имена заказчиков: Фельтена либо Дациаро, двух крупнейших торговцев картинами, которые постоянно выступали в роли издателей. Иоганн (Жан) Фельтен имел магазины в Карлсруэ, Париже и Петербурге, на Невском проспекте в доме Голландской церкви. Иосиф Дациаро — в Москве, на Лубянке и Кузнецком мосту, и также в Петербурге, неподалеку от конкурента: угол Невского и Адмиралтейской площади.

Поскольку речь зашла о взаимоотношениях издателя-торговца с литографическим заведением, сообщу некоторые подробности. В начале петербургской карьеры К. Поль в своей частной мастерской работал за свой страх и риск. «Галерея артистов французского театра», выпущенная им, имеет помету: «У К. Поля, издателя и единственного собственника». Потом он решил удовлетвориться ролью печатника, предоставив торговлю эстампами купцам-профессионалам. В подобной же роли по отношению к Фельтену и Дациаро выступала и литография ГУПС, где он стал директором.

Возникает еще одна гипотеза: заказчиками-издателями портрета Лермонтова могли быть Фельтен или Дациаро; тираж намечался большой, но по каким-то причинам пришлось ограничиться несколькими пробными оттисками.

Впрочем, не исключена и третья гипотеза. Дело в том, что некоторые эстампы имеют надпись: «Собственное издание литографии ГУПС». Обратившись снова к архивам, я установил, что время от времени, желая поднять доходы, ГУПС само занималось оптовой и розничной торговлей. Сохранилась, в частности, переписка 1850—1851 годов об отправлении различным покупателям большими и малыми партиями литографированных портретов царя, царицы и наследника ценою по 2 рубля серебром за каждый[33]. Таким же образом предприимчивый директор Поль мог выпустить портрет Лермонтова как один из серии портретов знамени-

тых русских писателей, рассчитывая на изрядную прибыль от самостоятельной продажи.

Кстати — про издателей и их отношение к цензуре.

В Центральном государственном историческом архиве сохранилось дело 1847 года: «О литографированном портрете государя императора с факсимиле подписи его величества». Главноуправляющий путей сообщения генерал Клейнмихель увидел «в Черногряжском заставном доме дорожного сбора» на стене портрет, удививший его своей нестандартностью, забрал с собой и, воротясь в Петербург, послал строгий запрос: откуда таковой взялся? Ему рапортовали, что, мол, очень просто: «портрет литографирован в Париже по заказу Дациаро и продается в его магазинах без раскраски по одному рублю, а раскрашенный по два рубля серебром за экземпляр».

Николай I распорядился уведомить шефа жандармов графа Орлова о случившемся. Чем кончилось разбирательство, из архивного дела не видно[34].

Этот анекдотический случай позволяет спокойнее воспринимать напрасные поиски портрета Лермонтова в реестрах комитета цензуры. Если без ведома комитета было отпечатано и в течение целого года беспрепятственно продавалось магазинами обеих столиц изображение самодержца всероссийского, можно всерьез усомниться во всеведении и всесилии цензурного ведомства.

...Исследования в московских и ленинградских музеях и архивах ничего более не прибавляли. Пора было ехать к владельцам литографированного портрета — в Орел.

Беды областной галереи

— Картинная галерея? В самом центре города, недалеко от автобусной остановки...

Выйдя из автобуса, вы не раздумывая направляетесь к приметному особняку с колоннами. И... ошибаетесь: это Дворец пионеров. А галерею находите на первом этаже жилой пятиэтажки, в помещении, предназначенном под магазин, по соседству с сапожной мастерской «Каблучок».

Три с половиной тысячи экспонатов: искусство русское дореволюционное, советское, зарубежное. Полотна неоднократно посылались на различные вернисажи: это и выставки, посвященные Левитану, Сурикову, Тропинину в Русском музее, это и выставка «Неизвестные и забытые портреты XVIII—XIX веков» в Третьяковской галерее, это и выставка «Москва — Париж», побывавшая в обеих столицах. Много картин из Орла воспроизведено на художественных открытках серии «Музеи РСФСР».

Однако богатству и значительности коллекции никак не соответствует помещение: 400 квадратных метров — это, как поясняют архитекторы, ровно в десять раз меньше нормы. Пробовали уменьшить до предела запасники и расстояние между штабелями картин. Хранитель буквально на четвереньках вползал туда, а обратно сам выбраться не мог: вытаскивали на холстине. Пришлось поступиться частью экспозиции, чтобы создать более или менее терпимые условия хранения.

На фоне дефицита площади — необъяснимый парадокс последних лет: собственные экспонаты напрочь вытеснены передвижными выстав-

ками из Москвы. У галереи создалась обидная репутация — выставочного зала, который регулярно следует заполнять чем-то привозным.

Итак, уникальная коллекция втиснута кое-как в фондохранилище, научные сотрудники ютятся в двух комнатенках, художник-реставратор работает в полутемном помещении при электричестве. А тут еще с потолков течет...

Литографированный портрет «Неизвестного военного» с рисунка Шведе был получен из краеведческого музея в 1957 году. Готовя экспозицию, каждый раз старались отобрать самое замечательное: живописные полотна, да и то не все, а лишь выдающихся мастеров. Графика неизменно оставалась на полках.

В 1984 году начался долгожданный ремонт. Полумера, конечно, но сотрудники обрадовались и ей. Было решено подготовить новую, наиболее полную экспозицию русского искусства. Оживились изыскания по атрибуции, завязалась активная переписка с другими музеями. Значительная часть персонажей была определена, выявилась органичная связь их с историей Орловского края. И все же многое предстояло выяснить. Валентина Федоровна Василенко отправляет в Москву очередную бандероль с фоторепродукциями: неизвестные военные в самых разнообразных мундирах, увешанные орденами и без всяких наград...

Вот так реальными трудностями и бедами областной галереи объясняется факт сенсационного открытия только в наши дни.

Как попал портрет на Орловщину?

В краеведческом музее литография Шведе — Белоусова значится с конца 1927 года. Более точных сведений нет: инвентарная книга той поры потеряна. Остается строить догадки — как, через кого мог попасть на Орловщину уникальный портрет. А таких путей могло быть много.

В селе Васильевском Елецкого уезда Орловской губернии постоянно проживало многочисленное семейство Арсеньевых. Здесь познакомились родители поэта — Мария Михайловна Арсеньева, приехавшая погостить из Пензы, и Юрий Петрович Лермонтов, который часто наведывался из соседнего (35 верст) сельца Кропотова. М. Ю. Лермонтов неоднократно посещал обе вотчины. Впоследствии часть кропотовских реликвий, включая подлинные рисунки поэта, поступила в Институт русской литературы Академии наук.

Еще один ближайший родственник поэта, «кузен» — генерал-артиллерист Аркадий Дмитриевич Столыпин, первый организатор Орловской ученой архивной комиссии. С ним Лермонтов общался и в Москве, и в подмосковном Середникове, и в Петербурге. Орловской жительницей была также дочь генерала Мария Аркадьевна, в замужестве Офросимова. Несколько портретов из бывшего собрания Столыпиных — Офросимовых стали ныне экспонатами областной галереи.

Назовем еще несколько лиц, тесно связанных с этими местами и близко знавших Лермонтова.

Один из его друзей, В. А. Шеншин, учился вместе с ним в Московском университете, а затем в Школе юнкеров. В. П. Охотников — их однокашник по той же школе. С. И. Сабурова — одна из первых московских красавиц; ей посвящен мадригал «Глядися чаще в зеркала»; брат ее Михаил —

соученик поэта по университетскому пансиону. В 1832 году Сабурова вышла замуж и переехала в Орел. С. И. Кривцов — декабрист, с которым Лермонтов познакомился на Кавказе. И. А. Вревский — еще один товарищ по юнкерской школе, дом которого в Ставрополе ссыльный поэт часто и охотно посещал.

Дворянами Орловской губернии были Олсуфьевы. Когда родственник поэта А. И. Философов решил издать за границей «Демона», то список поэмы незамедлительно и с добрыми напутствиями был прислан ему хранителем придворного архива В. Д. Олсуфьевым. За дружбу с писателями этого человека называли «живым посредником между русской литературою и престолом». И если допустить, что именно Философов заказал литографированный портрет Лермонтова по оригиналу Шведе, то полная осведомленность Олсуфьева была бы естественной.

Впрочем, сеть наших предположений можно раскинуть еще шире. Коренными орловцами было семейство Абаза (предок их основал уездный город Ливны). Но после возвращения с Кавказа Роберт Шведе жил, как вспоминают его знакомые, «в доме Абазы». Даже если это не более чем почтовый адрес (набережная Фонтанки, четвертый дом от Аничкова моста), вряд ли следует исключать знакомство молодого живописца со статским советником А. В. Абазой. От Шведе хозяин дома мог получить литографию с его рисунка.

Для нас небезразлично и то, что Абаза — соседи по имению и друзья Михаила Павловича Глебова, секунданта на последней лермонтовской дуэли. (Один Абаза был шафером на свадьбе сестры Глебова — Анны.) О Глебовых и их поместье следует рассказать особо.

Легенда о визите в Мишково

«Судьба закинула меня на несколько дней в сельцо Мишково Мценского уезда Орловской губернии. Случайно застав там приехавшего из полка владельца этого имения корнета А. К. Юрасовского, я узнал следующее. Полвека назад имение это принадлежало М. П. Глебову. Весною 1841 года Глебов узнал, что поэт, отправляясь в ссылку на Кавказ, должен проезжать на лошадях вблизи сельца Мишкова. Немедленно выхлопотано было разрешение остановиться поэту на несколько дней в Мишкове, чем Лермонтов и воспользовался...

На чердаке большого мишковского дома в числе завалявшихся старых книг, картин и тетрадей, переселившихся туда после смерти Глебова, найден старый, пожелтевший от времени портрет Лермонтова, на обратной стороне которого надписаны стихи, местами неразбираемые от пятен. Под стихами написано: «Другу Глебову Лермонтов 1841 года. Мишково».

Несмотря на мои усиленные просьбы, корнет Юрасовский положительно отказался отдать или продать портрет, а также валявшуюся бог весть с каких пор в Мишкове кавказскую шашку с литерою «Л» на серебряной оправе»[35].

Это сообщение, опубликованное в 1890 году, было принято на веру, неоднократно цитировалось и вошло в «Летопись жизни и творчества Лермонтова». Однако новейшее исследование оценивает его более чем скептически. Автор исследования — Галина Владиславовна Малюченко — человек редкой увлеченности и педагогического таланта. Она руководит

краеведческим кружком Орловской станции юных туристов. Кружковцы тщательно изучили дела областного архива, побывали в сегодняшнем Мишкове, записали воспоминания старожилов. Подробная аргументация, чрезвычайно оригинальная и интригующая, приведена академическим журналом «Русская литература» (№ 4 за 1982 год). Вывод статьи: «Приезд Лермонтова в Мишково — легенда, пусть дорогая для орловчан, но легенда».

Но совсем не исключено, что у Глебовых могли храниться лермонтовские реликвии. Причем долгое время девять родных братьев и сестер Михаила Павловича жили на Орловщине.

Многое связывало Лермонтова с этим краем. И, конечно, связей могло быть гораздо больше, чем мы сумели проследить и выявить. Не говоря уже о том, что это еще и родная земля Тургенева, Фета, Лескова, Бунина...

Ответит время...

Акварель работы девятнадцатилетнего Горбунова благодаря обилию печатных копий долго оставалась единственным изображением поэта, известным широкой публике. Лишь в 1862 году появилось второе: литография с портрета масляными красками «Лермонтов на смертном одре», писанного Робертом Шведе в Пятигорске на другой день после дуэли.

Таким образом, выпуск эстампа Шведе — Белоусова между 1844 и 1854 годами вполне оправдан. И не только хронологически. Горбуновская акварель, сделанная на скорую руку, была далека от совершенства. По словам самого художника, она оставалась неоконченной за отъездом Лермонтова на Кавказ. Когда же оттуда пришла внезапная весть о кончине поэта, то издатель «Отечественных записок» обратился к художнику за портретом, который тогда только был дописан — заочно! Знакомые Лермонтова не раз заявляли «о несходстве и безобразии» горбуновской работы. В 1890-х годах, когда читатели знали уже около десяти изображений Лермонтова, биограф поэта П. А. Висковатый отозвался о горбуновском портрете: «Самый распространенный — в сюртуке с шашкой и ремнем через плечо, самый несхожий».

Живописец Шведе был старше Горбунова на 14 лет и обладал гораздо большим опытом и мастерством. Он виделся с Лермонтовым не короткое время сеанса, как Горбунов в Петербурге, а постоянно, изо дня в день, на протяжении полутора месяцев совместного пребывания у горячих источников. И потому работа Шведе приобретает исключительную ценность.

Судите сами: последний прижизненный портрет поэта. Большого формата, очень подробный. Выполненный с натуры талантливым художником. Перенесенный на камень искусным рисовальщиком. Отпечатанный на высокосортной бумаге, по новейшей европейской технологии, лучшим литографом Петербурга.

Почему же до сих пор никто не обратил на портрет внимания? До сих пор — это около полутора столетий! Не шутка.

Никто? А много ли народу видело этот лист?

В том-то и дело, что весьма немного. Два-три музейных сотрудника. Во всяком случае за последние шесть десятилетий. Когда он пролежал в запаснике одного, потом другого музея, не удостаиваясь показа в выставочном зале и являясь лишь «единицей хранения», наличие которой время

от времени подтверждалось галочкой в книге учета. И в самом деле — это не картина маслом, не акварель, не рисунок карандашом или пером. Это — литография, то есть печатная продукция, заведомо воспринимаемая не как уникальное произведение искусства, а как тиражированное. Отсюда нередко и соответствующее отношение. Мне рассказывали, что в не столь отдаленную пору гравюры и литографии в местных музеях попросту списывались, выбрасывались как «не представляющие художественной ценности», нечто вроде обветшалого книжного старья, сдаваемого в утиль. Сейчас такое вряд ли возможно, но, разумеется, оригинальным картинам отдается и будет отдаваться предпочтение.

Прибавим, что литография была еще и неатрибутированной: «Портрет неизвестного военного». А сколько в богатейших коллекциях наших музеев этих «неизвестных», и — снова повторюсь — холсты, акварели, авторские рисунки!.. До опознания всех их попросту не доходят руки: это очень трудоемкая исследовательская работа, а штаты невелики, оклады скромны, текущих хлопот более чем достаточно...

Изучение массы литографий показало, что надписи располагались обычно в три ряда: под самым изображением мелко имена художников и владельца литографического заведения (только эта строка и уцелела на нашем портрете), ниже крупными буквами имя портретируемого или его подпись, наконец, в самом низу — фамилия издателя и адреса его магазинов. Примерные размеры аналогичного полного листа — 42×56 см.

Понимаем теперь, какой величины была и как выглядела наша литография до того, как поля были обрезаны. А обрезаны они, вероятно, чтобы вставить ее в рамку под стекло.

Судя по всему, литография Шведе — Белоусова должна была пользоваться огромным спросом. Почему наш лист оказался единственным? Думаю, на этот вопрос ответит время. Да, пока мы знаем лишь об одном экземпляре. Но не оставляет мысль: непременно в чьем-нибудь доме или каком-нибудь музее имеется точно такой портрет.

И на сохранившемся нижнем поле — крупно —

М. ЛЕРМОНТОВЪ.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. РАСШИФРОВАТЬ ПРОШЛОЕ

Мезонин у Нарзана

Впервые опублнковано в сокращении: Неделя.— 1975.— № 23.— С. 6—7.

[1] Русскнй художественный лнсток.— 1853.— № 14 (далее РХЛ).

[2] См.: Зеленецкнй К. Кавказские минеральные воды в 1852 году//Москвитянин.— 1853.— Т. 2.— Отд. VII.— С. 69; Зиссерман А. Л. Воспоминання//Рус. архив.— 1885.— Т. 1.— С. 298; Пастернацкий Ф. И. Кисловодск и его лечебиые средства.— СПб., 1891.— С. 67.

[3] См.: Опнсание рукописей и изобразнтельных материалов Пушкиского дома.— М.; Л., 1953.— Т. 2.— С. 220.— № 521-3. Художннк установлен по рукописиому каталогу Государственного Литературного музея (Москва).

[4] См.: Центральный государственный военно-исторнческий архив СССР (Москва), ВУА, № 19491 (далее ЦГВИА).

[5] О Реброве см.: Русскнй бнографический словарь.— СПб., 1910.— Т. Притвиц.— Рейс.— С. 530—531.

[6] Савеико П. Кавказскне мннеральные воды.— СПб., 1828.— С. 176.

[7] См.: Святловскнй В. В. Путеводитель по Кавказским минеральным водам.— Пятигорск, 1897.— С. 134.— Экземпляр Государственной публнчной исторической библиотеки РСФСР (Москва).

[8] Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т.— М.; Л., 1954—1957.— Т. 6.— С. 589. (Далее в ссылках: Лермонтов. Т. ... С. ...)

[9] См.: РХЛ.— 1862.— № 7.

[10] Отдел архитектурной графнкн Государственного Исторнческого музея (Москва).— № 42949/Ф — 14889.

[11] Там же. № 6202/Ф — 16684.

[12] Пастернацкий Ф. И. Кисловодск и его лечебные средства.— С. 70.

[13] Баталин Ф. Пятнгорский край н Кавказские минеральные воды: В 2 ч. + Альбом.— СПб., 1861.— Ч. 2.— С. 93.

[14] См.: По лермонтовским местам/Гребенкова А. И. и др.— Ставрополь, 1955.— С. 100; то же/Недумов С. И. и др.— Ставрополь, 1960.— С. 97; то же, 1963.— С. 85.

[15] То же.— Ставрополь, 1971.— С. 97; то же.— М., 1985.— С. 280.

[16] Коирадн Ф. Рассуждения о искусственных минеральиых водах с приобщением новейшнх известнй о Кавказских мнееральных источниках.— СПб., 1831.— С. 106.

[17] Три пнсьма о Пятигорске//Кавказ.— 1847.— 5 окт.

[18] Ковалевский П. И. Кисловодск.— Харьков, 1894.— С. 65.

«Та самая» скала?..

Впервые опубликовано: Неделя.— 1976.— № 43.— С. 10—11.

[1] См., например: Москвич Г. Иллюстрированный путеводитель по Кавказским минеральным водам.— Одесса, 1904.— С. 122; Путеводитель по Кавказским минеральным водам.— М., 1908.— С. 76; Аннснмов С. Райои Минеральных вод.— М., 1925.— С. 74; По лермонтовским местам/Гослитмузей.— М., 1940.— С. 135; Хибаров М. Кисло-

водск — город солнца.— М., 1973.— С. 70; По лермонтовским местам.— М., 1985.— С. 10, 282—283; Район Кавказских минеральных вод; Туристская карта-схема.— М., 1987; Кавказские минеральные воды: Путеводитель.— М., 1987.— С. 146, 148, 185.

[2] Зичн М. А. Живописное приложение к роману М. Ю. Лермонтова «Княжна Мери».— СПб., 1891.

[3] Кавказские минеральные воды: К столетнему юбилею (1803—1903).— СПб., 1904.— С. 281 (далее: К столетнему...).

[4] Захарьин (Якунин) И. Н. Кавказские минеральные воды//Ист. вестник.— 1903.— Т. 93.— Сент.— С. 988.

[5] Мордовцев Д. Л. Кавказские курорты//Собр. соч.— Т. 17.— СПб., 1909.— С. 91.

[6] Лермонтов.— Т. 6.— С. 563.

[7] М. Ю. Лермонтов в воспомннаниях современников.— М., 1972.— С. 287.

[8] Лермонтов М. Ю.— СПб., 1914.— С. 49.

[9] Ферсман А. Е. Поэзия и география//Кавказская здравница.— Пятигорск, 1964.— 7 окт.

[10] Пахомов Н. П. Жнвопнсное наследство Лермонтова//Лит. наследство.— М., 1948.— Т. 45—46.— С. 74, 89.

[11] Ннкитин В. 100 турнстских маршрутов по горному Ставрополью.— Ставрополь, 1971.— С. 25. См. также: Кавказскне минеральные воды.— М., 1987.— С. 277.

[12] Лермонтов.— Т. 6.— С. 441.

[13] См.: ЦГВИА, ВУА, № 19491.

[14] См.: Пахомов. Жнвописное наследство...— С. 72; Ковалевская Е. А. М. Ю. Лермонтов: Картнны и рнсунки поэта.— М.; Л., 1964.— С. VII.

[15] Лермонтов.— Т. 6.— С. 601.

[16] См.: К столетнему...— С. 279.

[17] Через пять лет после публикации этого очерка вышла в свет «Лермонтовская энциклопедия» (1981), где на с. 166 читаем: «Картина «Кавказский внд с Эльбрусом», которая с 1890 года припнсывалась Лермонтову, ему не принадлежит: экспертизой рентгенологического кабинета Эрмитажа установлено, что она написана во второй половнне 19 века».

Так ли это? К сожалению, ни до, ни после в печати не появлялось достаточно подробной аргументации. А ведь опровергается мнение, устоявшееся в течение века! В таких случаях, чтобы избежать ошибки, принято проводить техническую и искусствоведческую экспертизу разными и независимымн друг от друга специалистами одновременно.

Мне представляется, что информацию «Лермонтовской энциклопедии» надо воспринимать лишь как рабочую гипотезу.

Но даже если гипотеза н будет подтверждена, изменятся ли выводы настоящего очерка? Отнюдь! То, что Лермонтов использовал для своих холстов предварительные эскизы «на скорую руку», общеизвестно; один из подготовительных рисунков к «Виду Пятигорска», например, сохраннлся в Стокгольме. Вот почему исследование натуры Кавминовод как исходного, заключение о собирательном характере пейзажа в лермонтовской прозе — все это остается вполне правомерным.

Три лермонтовскнх сокращения

Впервые опубликовано: Вопросы литературы.— 1976.— № 4.— С. 208—218.

[1] Лермонтов.— Т. 6.— С. 664.

[2] Дондуков-Корсаков А. М. Мон воспоминання//Старина и новнзна.— 1902.— Кн. 5.— С. 202. См. также: Висковатый П. А. Мнхаил Юрьевнч Лермонтов.— М., 1891.— С. 365 (далее: Висковатый).

[3] См.: Свод военных постановлений.— СПб., 1838.— Ч. 1.— Кн. 2.— Ст. 1, 2, 8, 19, 20, 28, 35.

[4] Лермонтов.— Т. 6.— С. 232.

[5] Отечественные записки.— 1839.— Т. 2.— № 3.— Отд. III.— С. 211; Лермонтов М. Герой нашего времени.— СПб., 1840.— Ч. 1.— С. 102; То же.— СПБ., 1841.— С. 102. Аналогично: Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 4 т./Под ред. Б. М. Эйхенбаума.— М.; Л., 1948.— Т. 4.— С. 43.

[6] См.: Лермонтов.— Т. 1.— С. 78.

[7] См.: Розен А. Е. Записки декабриста.— Лейпциг, 1870.— С. 348 (далее: Розен); Филипсон Г. И. Воспоминания.— М., 1885.— С. 96.

[8] Потто В. А. История 44-го драгунского Нижегородского полка.— СПб., 1894.— Т. 4.— С. 31, 49. См. также мою статью «Да, помню я ваш дом, радушьем знаменитый...»// Неделя.— 1974.— № 7.— С. 18—19.

[9] Неправдоподобные рассказы чичероне дель К.....о. Федор Петрович Каталкин.— СПб., 1837.— С. 180. См. также: Висковатый.— С. 263, 366; Семенов Л. П. Лермонтов на Кавказе.— Пятигорск, 1939.— С. 132—133; Дурылин С. Н. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова.— М., 1940.— С. 49—50.

[10] См.: Федоров М. Ф. Походные записки на Кавказе с 1835 по 1842 год//Кавказский сборник.— Тифлис, 1879.— Т. 3.— С. 6.

[11] Филипсон Г. И. Воспоминания.— С. 125.

[12] Зиссерман А. Л. История 80-го пехотного Кабардинского генерал-фельдмаршала князя Барятинского полка (1726—1880).— СПб., 1881.— Т. 2.— С. 49.

[13] См.: Собрание законов и постановлений до части военного управления относящихся.— СПб., 1837.— Кн. 3.— С. 337, 339.

[14] См.: Историческое описание одежды и вооружения русских войск (1825—1855).— Новосибирск, 1944.— Т. 20.— С. 13, 15.

[15] См. мою статью «Расшифровка некоторых сокращений в «Герое нашего времени»// Вопр. литературы.— 1976.— № 4.— С. 214.

[16] Любопытная деталь: вопреки общепринятому ныне «Колюбакин», в официальных документах лермонтовской поры читаем «Кулебякин». То же — в переписке знакомых поэта (см.: Чистова И. С. Кавказское окружение Лермонтова//М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы.— Л., 1979.— С. 200).

[17] Мануйлов В. А. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Коммент.— Л., 1975.— С. 194.

[18] Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т.— М., 1891.— Т. 5.— С. 262.

[19] Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 5 т.— СПб., 1913.— Т. 4.— С. 214.

[20] См.: Свод...— Ч. 1.— Кн. 2.— Прилож. 1.— С. 33.

[21] Там же, с. 10.

[22] Свод...— Ч. II.— Кн. 1.— Ст. ст. 1042, 1044.

[23] См.: Акты, собранные Кавказскою археографическою комиссиею: В 12 т.— Тифлис, 1881.— Т. 8.— С. 366 (далее АКАК).

[24] См. примеч. 20.

[25] См., например: Марлинский (Бестужев) А. Аммалат-бек//Моск. телеграф.— 1832.— № 4.— С. 524; Марлинский А. Кавказские очерки//Б-ка для чтения.— 1836.— № 8.— С. 207.

[26] См.: ЦГВИА, ф. 14719, оп. 2, д. 104, с. 28 об; ЦГВИА, ВУА, д. 6324, с. 18.

[27] См.: Свод...— Ч. 1.— Кн. 2.— Ст. ст. 1649, 2589.

[28] См.: Недумов С. И. Лермонтовский Пятигорск.— Ставрополь, 1974.— С. 74.

[29] Поездка на Кавказские минеральные воды//Северная пчела.— 1832.— 22 дек.

[30] Розен.— С. 373.

[31] См.: Положение об управлении Донского Войска.— СПб., 1835.— Т. 2.— Прилож. 3.

Имя на кинжале

Публикуется впервые.

[1] Лермонтов.— Т. 2.— С. 118.

[2] Там же.— Т. 6.— С. 383.

[3] См. мою статью: Лермонтов, 1841 год?//Сов. культура.— 1984.— 29 мая.— С. 6.

[4] Центральный государственный архив Грузинской ССР (далее: ЦГИАГ), ф. 2, оп. 2, д. 1464. О происхождеиии Геурка Саркисова сына Елиарова.— Выявлеио М. И. Несмашной.

[5] Там же, ф. 26, оп. 1, д. 3262, 1827 г.— Выявлено ею же.

[6] Северный архив.— 1828.— № 10.— С. 233.

[7] Вилькинсон Г. О причине образования струй на булатных или дамасских клинках//Горный журнал.— 1841.— № 6.— С. 426.

[8] Ленц Э. Э. Императорский Эрмитаж: Указатель отделения средних веков и эпохи Возрождения. Собрание оружия.— СПб., 1908.— Ч. 1.— С. 106 (экспонат А. 421), с. 122 (экспоиат А. 111).

[9] ЦГИАГ, ф. 209, оп. 1, д. 229, л. 5.— Выявлено М. И. Несмашной.

[10] «Но если запись «Я в Тифлисе» — план повести, то кого же имеет в виду Лермонтов?.. Кто эти «Петр.», «Г.», ученый татарин Али, Ахмет, *Геург, который делал кинжал убитому офицеру?* <...> (Здесь и ниже курсив мой.— *Я. М.*).

В наброске записаны реальные имена: *это тифлисские знакомые Лермонтова*, прототипы будущей повести. Даже и то немногое, что мы знаем о творческой истории «Героя нашего времени», позволяет иам высказать это с полной уверенностью <...>

И в самом деле, *Геург*, о котором говорит в своем наброске Лермонтов,— *человек существовавший в действительности* <...>

В семье Элиаровых хранилось предание — об этом рассказывала мне в Тбилиси праправнучка *Геурга* М. И. Несмашная, что *М. Ю. Лермонтов «бывал в его мастерской* и подолгу наблюдал за ковкой оружия». Достоверность этого факта подтверждает и другой потомок Геурга — ленинградский ученый-медик профессор Б. Г. Аветисян.

Словом, Геург лицо совершенно реальное. Исходя из этого иадо попытаться расшифровать имена в «тифлисской записи» и *расширить наши представления о закавказских знакомствах Лермонтова*.

...он («Петр.».— *Я. М.*) *водил поэта к старому оружейному мастеру*, показывая ему достопримечательности Старого города»//Андроников И. Л. Собр. соч.: В 3 т.— М., 1981.— Т. 3.— С. 378, 384—385, 387.

[11] См.: Амиранашвили. К определению изображений на клинке шашки М. Ю. Лермоитова//Лит. Грузия.— 1964.— № 10.— С. 112.

[12] См.: Селегей П. Е. Домик Лермонтова.— Ставрополь, 1978.— С. 74.

[13] Аносов П. П. Собр. соч.— М., 1954.— С. 118 (далее: Аносов).

[14] См.: Акты, собранные Кавказскою археографическою комиссиею.— Тифлис, 1878.— Т. 7.— С. 342—345; 1881.— Т. 8.— С. 188, 192, 196.

[15] См. примеч. 7.

[16] См. там же.

[17] Потто В. А. Кавказская война.— Тифлис, 1888.— Т. 4; Вып. 4.— С. 505.

[18] См.: Аносов, с. 7.

[19] Там же.— С. 150.

[20] Пушкин А. С. Стихотворения.— Т. 3.— Л., 1955.— С. 114.— (Библиотека поэта. Большая серия).

[21] Шадури В. С. За хребтом Кавказа.— Тбилиси, 1977.— С. 26.

[22] Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX веков.— М., 1982.— С. 313.

[23] Мануйлов В. А. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени».— С. 94—95.

[24] Лермонтов.— Т. 2.— С. 118.

[25] Там же.— С. 279.

[26] Там же.— Т. 6.— С. 555.

[27] Там же.— Т. 2.— С. 193.

[28] Там же.— Т. 6.— С. 556.

[29] Фактические материалы, сообщенные автору этих строк летом 1984 года и изложенные выборочно в первой трети очерка, были впоследствии опубликованы полностью (см.: Несмашная М. «Геурга старого изделье...»//Лит. Армения.— 1986.— № 10.— С. 97—100).

2. «ТО БЫЛ ЛАФА, БУЯН ЛИХОЙ...»

Кавказский вид

Впервые опубликовано фрагментами: Неделя.— 1977.— № 13.— С. 7; № 14.— С. 12; 1979.— № 40.— С. 16—17; полностью; Панорама искусств-4.— М., 1981.— С. 247—278.

[1] См.: Андроников И., Башмаков В. Неизвестные рисунки Лермонтова//Огонек.— 1939.— № 25-26.— С. 24.

[2] Пахомов Н. Живописное наследство Лермонтова//Лит. наследство.— М., 1948.— Т. 45—46.— С. 216—218.

[3] Лермонтов.— Т. 6.— С. 440.

[4] Там же.— С. 730.

[5] Там же.— С. 821.

[6] Там же.— Т. 4.— С. 86.

[7] Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т.— М., 1956.— Т. 8.— С. 117.

[8] Лермонтов.— Т. 1.— С. 176, 416. В «Лермонтовской энциклопедии» (с. 645) приписка датируется «23 марта», что является ошибкой. Как показало проведенное мною изучение автографа в альбоме Поливанова (ИРЛИ, Отдел рукописей, ф. 524, оп. 1, д. 41), там стоит «28 марта». Кстати, именно так было напечатано в Каталоге домашнего музея Поливановых (Симбирск, 1909, № 331); так же и в академическом собрании сочинений Лермонтова под редакцией Д. И. Абрамовича (СПб., 1910. Т. 1. С. 398). Однако в том же томе на странице 254 ошибочно указано «23 марта»; вероятно, эта ошибка и стала исходной для вереницы последующих изданий.

[9] Лермонтов.— Т. 6.— С. 408, 699.

[10] Там же.— С. 709.

[11] Там же.— С. 707.

[12] М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников.— С. 130.

[13] Русская старина.— 1875.— Т. 12.— № 4.— С. 812—814.

[14] М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях.— С. 39.

[15] Там же.— С. 131—132.

[16] Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 5 т.— М.; Л., 1935.— Т. 3.— С. 536—537.

[17] См. примеч. 13.

[18] См. примеч. 14, а также: Русская старина.— 1875.— Т. 14.— № 9.— С. 59; 1882.— Т. 35.— № 8.— С. 391—392.

[19] См.: Описание рукописей и изобразительных материалов Пушкинского дома.— М.; Л., 1953.— Т. 2.— С. 79 (№ 168, 171), с. 105 (№ 230), с. 107 (№ 236).

[20] Там же.— С. 78—79.

[21] Пахомов Н. П. Живописное наследство Лермонтова.— С. 158—159.

[22] Описание рукописей...— С. 78, 324—327.

[23] Пахомов Н. П. Живописное наследство...— С. 216.

[24] ЦГВИА, ф. 14664, оп. 2, д. 19, л. 95—96.

[25] Каталог...— Симбирск, 1909. Хранится в Научной библиотеке Государственной Третьяковской галереи (№ 14, 1952) и в Научно-справочной библиотеке Государственного архива Ульяновской области.

[26] Селиванов К. А. Замечательные места Ульяновской области.— Ульяновск, 1946.— С. 85—86.

[27] Ульяновский областной художественный музей. Русская, советская и западноевропейская живопись: Каталог.— Ульяновск, 1957; Русская, советская и западноевропейская графика: Каталог.— Ульяновск, 1959.

[28] Филипсон.— С. 171.

[29] Русский инвалид.— 1836.— 4 апр.— № 32.— С. 328.

[30] ЦГВИА, ф. 395, оп. 143, д. 145, л. 89.

[31] Там же, ф. 13454, оп. 6, д. 1201, л. 27 об., 52 об., 63 об. и др.; ВУА, д. 6309, л. 242.

[32] Бестужев-Марлинский А. А. Полн. собр. стихотворений.— Л., 1961.— С. 42.

[33] Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т.— М., 1953—1959.— Т. 1.— С. 83; т. 10.— С. 362.

[34] Русский вестник.— 1861.— Т. 4.— С. 479.

[35] ЦГВИА, ВУА, д. 6309, л. 297 об.

[36] Левин Ю. Э. Смерть русского офицера: Неизвестное письмо А. А. Бестужева (Марлинского)//Освободительное движение в России: Межвузовский научный сборник.— Саратов, 1975.— № 4.— С. 106—107.

[37] Т[орнау Ф. Ф.]. Воспоминание о Кавказе и Грузии//Русский вестник.— 1869.— Т. 79.— № 4.— С. 703.

[38] ИРЛИ, ф. 604, д. 16, л. 93—94 (подлинник на фр. яз.).

[39] ЦГВИА, ф. 14719, оп. 2, д. 104, л. 85; ф. 395, оп. 143, д. 145, л. 221.

[40] Русская старина.— 1880.— Т. 10.— С. 418.

[41] Ховен И. Мое знакомство с декабристами//Древняя и новая Россия.— 1877.— Т. 1.— № 2.— С. 222.

[42] М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях...— С. 334.

[43] Отечественные записки.— 1860.— № 7.— С. 75.

[44] ЦГВИА, ф. 395, оп. 143, д. 145, л. 88 об.

[45] Грибоедов А. С. Сочинения: В 2 т.— М., 1971.— Т. 2.— С. 256.

[46] Русская старина.— 1883.— № 12.— С. 658.

[47] Полежаев А. И. Сочинения.— М., 1955.— С. 20.

[48] Филипсон.— С. 115.

[49] Лорер Н. И. Воспоминания декабриста.— М., 1931.— С. 5.

[50] Цит. по: Недумов С. И. Лермонтовский Пятигорск.— С. 5.

[51] Лорер Н. И. Воспоминания декабриста.— С. 5.

[52] ЦГВИА, ф. 395, оп. 143, д. 145, л. 245, 246, 257, 258.

[53] Полежаев А. И. Сочинения.— С. 284.

[54] См.: Фонды Ульяновского областного художественного музея, № 3 / 1719, 32 / 1748, 72 / 1788.

[55] Торнау Ф. Ф. Воспоминания.— № 3.— С. 129.

[56] Ховен И. Мое знакомство...— С. 223.

[57] Каталог...— С. 8.— № 42.

[58] ИРЛИ, ф. 604, д. 12, л. 220—221 об. Публикуется впервые.

[59] Ховен И. Мое знакомство...— С. 221.

[60] Герштейн Э. Г. Судьба Лермонтова.— М., 1964.— С. 296.

[61] ЦГВИА, ВУА, д. 6309, с. 297—300. Публикуется впервые.

[62] См.: Чистова И. С. О кавказском окружении Лермонтова//Лермонтов. Исследования и материалы.— Л., 1979.— С. 200.

[63] ЦГВИА, ф. 395, оп. 143, д. 145, л. 251.

[64] Там же, д. 184, л. 1—11 (30 июня — 11 июля 1837); Библиотека ЦГВИА. Расписание сухопутных войск, исправленное по 25 сентября 1837 года.— СПб., 1837.— Ч. 1.— С. 120.

[65] Дондуков-Корсаков А. М. Мои воспоминания//Старина и новизна.— 1902.— Кн. 5.— С. 202.

[66] Федоров М. Ф. Походные записки на Кавказе//Кавказский сборник.— Тифлис, 1879.— Т. 3.— С. 51.

[67] Пахомов Н. П. Живописное наследство...— С. 679.

[68] Свод...— Ч. II.— Кн. 1.— Ст. 1045.

[69] ЦГВИА, ф. 13454, оп. 6, д. 1201, л. 464, № 1160; ЦГИА, ф. 1343, оп. 27, д. 4496, л. 8.

[70] См.: Лермонтов.— Т. 6.— С. 819.

[71] ЦГИА, ф. 1343, оп. 27, д. 4496, л. 8.

[72] Прибавление к «Санкт-Петербургским ведомостям».— 1837.— С. 431.

[73] Лермонтов.— Т. 6.— С. 437, 438, 816, 818.

[74] ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, д. 41, л. 10. Стихи публикуются впервые. Автор неизвестен.

Свиданье на Клязьме

Впервые опубликовано: Неделя.— 1979.— № 26.— С. 8—9.

[1] См.: Люфанов Е. Вернемся к загадке Н. Ф. И.//Лит. газета.— 1973.— 7 марта.— С. 6; Серяев М. П. Разгадана ли «Загадка Н. Ф. И.»?//Рус. литература.— 1976.— № 4.— С. 107—114.

Остальные ссылки на использованную литературу и архивные источники см. мою статью: Новое о Лермонтове в Москве//Русская литература.— 1977.— № 1.— С. 102—103.

Влюбленная баядерка

Впервые опубликовано в сокращении: Советская культура.— 1984.— 23 июня.— С. 8.

[1] Фонды Ульяновского областного художественного музея, № 48/1764. Справа недостает части листа, оторванной по сгибу. Симметричность рисунка подсказывает первоначальный формат: 22×32 см.

[2] Северная пчела.— 1835.— 25 нояб.

[3] Очерки по истории русской музыки. 1790—1825.— Л., 1956.— С. 299.

[4] Лермонтов.— Т. 6.— С. 403.

[5] Цит. по: Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.— Т. 4.— С. 493.

[6] Лермонтов.— Т. 4.— С. 312.

[7] Там же.— Т. 6.— С. 438.

[8] Там же.— С. 462.

[9] Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т.— М.; Л., 1949.— Т. 12.— С. 336.

[10] М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы.— Л., 1979.— С. 374 (далее: Сборник).

[11] Там же.— С. 376.

[12] См.: Литературное наследство.— Т. 58: Пушкин, Лермонтов, Гоголь.— М., 1952.— С. 482—485.

[13] Музыкальная энциклопедия.— 1976.— Т. 3.— С. 1065.

[14] См.: ЦГИА, ф. 497, оп. 1, д. 8758, л. 20, 40; Тарановская М. З. Архитектор К. Росси. Здание Академического театра драмы им. А. С. Пушкина (бывший Александринский) в Ленинграде.— Л., 1956.— С. 14, 16, 33.

[15] Тарановская М. З. Архитектор К. Росси...— Табл. 3; Cavos, Albert. Veber die architectonishe einrichtung von Theatergebänden. Leipzig. 1849, Tab. 10.

[16] ЦГИА, ф. 497, оп. 1, д. 7242, л. 65; д. 7809, л. 39 об., 44 об., 65 об.

[17] Там же, оп. 4, д. 3038, л. 241.

[18] Севериая пчела.— 1837.— 25 сеит.

[19] См.: ИРЛИ, ф. 524, оп. 1, д. 41, л. 3.

[20] Лермоитов.— Т. 6.— С. 770.

[21] Севериая пчела.— 1837.— 25 авг.

[22] Русская стариииа.— 1883.— № 6.— С. 593.

[23] Гоголь Н. В. Поли. собр. соч.— Т. 8.— Л., 1952.— С. 551.

[24] Лермоитов.— Т. 4.— С. 311.

[25] См.: Сбориик.— С. 40.

«Паганини виолончели»

Публикуется впервые

[1] Ульяиовский областиой художествеииый музей, № 68/1784.

[2] Симбирские губериские ведомости.— 1851.— 10 марта.

[3] Адрес-календарь иа 1857 год.— СПб., 1856.— Ч. I.— С. 282.

[4] Симбирские губериские ведомости.— 1859.— 31 янв.

[5] Цит. по: Раабеи Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей и виолоичелистов.— Л., 1969.— С. 108.

[6] Там же.— С. 112.

[7] См.: Тоиков В. А. В. Кольцов.— Вороиеж, 1958.— С. 147.

[8] А. Г. Рубииштейи родился 16 (28) иоября 1829 года, а его первый концерт состоялся 11 (23) июля 1839 года. (См.: Бареибойм Л. Аитои Григорьевич Рубииштейи.— Л., 1957.— С. 17, 41).

[9] См.: Бареибойм Л. Аитои Григорьевич Рубииштейи.— С. 45.

[10] Там же.— С. 100.

[11] См.: Гиизбург Л. С. История виолоичельиого искусства.— М., 1957.— Ки. 2.— С. 479.

[12] Герцеи А. И. Собр. соч.: В 30 т.— М., 1960.— Т. 22.— С. 77.

[13] Московские ведомости.— 1840.— 27 марта.— С. 197.

[14] Там же.— 13 апр.— С. 235.

[15] Цит. по: Гиизбург Л. С. История...— С. 255.

[16] Глиика М. И. Записки.— Л., 1953.— С. 223.

[17] Московские ведомости.— 1840.— 27 марта.— С. 197.

[18] Цит. по: Гиизбург Л. С. История...— С. 553.

[19] Лермонтов М. Ю. Поли. собр. соч.: В 4 т.— 1948.— Т. 4.— С. 504. Пер. с фр.

[20] Там же.— С. 165. См. также: Вацуро В. Э. Последияя повесть Лермоитова// М. Ю. Лермоитов. Исследоваиия и материалы.— С. 236.

[21] Цит. по: Маиуйлов В. А., Назаров Л. Н. Лермоитов в Петербурге.— Л., 1984.— С. 138.

[22] Цит. по: Гозеипуд А. А. Достоевский и музыкальио-театральиое искусство.— Л., 1981.— С. 55.

[23] См. примеч. 21, с. 136.

[24] Цит. по: Раабеи Л. Н. Жизнь замечательных скрипачей...— С. 112.

[25] См.: Герштейи Э. Г. Судьба Лермоитова.— М., 1964.— С. 246.

[26] Там же.

3. ЦЮРИХ — ПЕТЕРБУРГ — КАВКАЗ

Впервые опубликоваио фрагмеитарио: Неделя.— 1981.— № 31.— С. 8—9;
полностью: Паиорама искусств-7.— М., 1984.— С. 104—129.

[1] См.: ГМИИ, № 1501—1507.

[2] См. мою статью: Акварели лермоитовской поры//Сов. культура.— 1979.— 4 сеит.— С. 3.

[3] См.: ГТГ, № 9419.

[4] См.: ЦГИА, ф. 789, оп. I, ч. 2, д. 3009, л. 10; д. 3400, л. I; д. 3567, л. 1, 11; оп. 14, д. 41 — М, л. 17, 18.

[5] Петербург — Петроград — Ленинград в произведениях русских и советских художников: Каталог выставки.— Л., 1980.— С. 67.

Такая же атрибуция в изданиях: Рисунки и акварели русских художников конца XVIII — начала XIX в. из частных собраний Ленинграда: Каталог выставки.— Л., 1964.— С. 44; Каталог Омского областного музея изобразительных искусств.— Омск, 1941.— С. 66; Каталог Омского государственного музея изобразительных искусств.— Омск, 1955.— С. 40.

Эта статья была уже написана, когда вышел в свет каталог выставки «Садово-парковое искусство Ленинграда в произведениях художников и архитекторов XVIII—XIX веков».— Л., 1983. В каталоге упомянуты девять акварелей, подписанных «J. J. Meier», восемь литографий с оригиналов этого художника, а также помещены пять фоторепродукций. Во всех двадцати двух случаях автором работ назван Егор Егорович Мейер (1823—1867). См.: с. 72, 79 и др.

[6] См.: ЦГИА, ф. 472, оп. 17, д. 95, л. 10, 13, 16.

[7] Tchihatcheff P. Voyage scientifique dans l'Altai oriental. Paris, 1845, p. VII.

[8] Гиляревский Р. С., Старостин Б. А. Иностранные имена.— М., 1978.— С. 211.

[9] См.: Кантор-Гуковская А. С., Илатовская Т. И. Западноевропейский видовой рисунок XIX века: Каталог выставки.— Л., 1979.

[10] См.: Мигдал Д. М. Иоганн Георг Майр и его виды Петербурга//Сообщения Государственного Русского музея.— Л., 1959; Вып. 6.— С. 26.

[11] См.: Thieme U., Becker F. Kűnstler-Lexikon. Leipzig, 1930, Bd. 24, S. 485.

[12] См.: Brun C. Schweizerischer Kunstler-Lexikon. Frauenfeld, 1908, Bd. 2, S. 398.

[13] Vues pittoresques des palais et jardins impériaux aux environs de St. Petersburg. Dessinées d'apres nature par J. Meyer et litographées par. C. Schultz. St. Petersburg chez Velten. [1845].

[14] Brun C. Op. cit., S. 397.

[15] Nagler G. K. Neues allgemeines Künstler-Lexikon. 2 Auflage. 10 Band. Unveränderter Abdruck der ersten Auflage 1835—1852. Linz a. D., 1907, S. 283.

[16] Das Leben des Landschaftsmalers Johann Jakob Meier, von Meilen. Neujahrsblatt der Züricher Kunstlergesellshaft. Der neuen Reihenfolge XXI. Zürich, 1861.

[17] Nagler G. K. Op. cit.

[18] Das Leben... S. 13.

[19] Северная пчела.— 1842.— 29 сент.— С. 868.

[20] См.: Лященко А. И. Пастор Муральт и первые годы реформатского училища.— СПб., 1901.— С. 4, 6.

[21] Цит. по: Ротенберг В. А., Шабаева М. Ф. Связи И. Г. Песталоцци с Россией в первой четверти XIX века//Сов. педагогика.— 1960.— № 8.— С. 126.

[22] Цит. по: Пекарский П. О жизни и ученых трудах академика К. И. Арсеньева// Сборник отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук.— СПб., 1872.— Т. 9.— С. 12.

[23] Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 28 т.— М.; Л.— Т. 12.— Кн. 1.— С. 368; Бялый Г. А., Муратов А. Б. Тургенев в Петербурге.— Л., 1970.— С. 26.

[24] М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях...— С. 146.

[25] [Zdekauer N. F.] Reminiscences de la pension du pasteur Jean de Muralt de 1825 à 1831. Par un ancien eleve de cette pension. St. Petersburg, 1874, p. 25—28.

[26] См.: Веселовский Н. И. История императорского русского археологического общества за первое 50-летие его существования (1846—1896).— СПб., 1900.— С. 21—23, 37.

[27] Греч Н. И. Письма с дороги по Германии, Швейцарии и Италии.— СПб., 1843.— Т. 1.— С. 221. (Цензурное разрешение 19 мая 1842 года; предисловие автора 22 октября 1842 года.)

[28] Первый взгляд на выставку в залах Императорской Академии художеств//Северная пчела.— 1842.— 30 окт.— С. 809.

[29] Там же.

[30] Северная пчела.— 1842.— 5 окт.— С. 887.

[31] Бурнашев В. П. Воспоминания//Рус. архив.— 1872.— № 7.— С. 1792.

[32] Он же. Четверги у Греча//Памятиики новой русской истории.— СПб., 1872.— Т. 2.— С. 66.

[33] Юркевич П. Из воспоминаний петербургского старожила//Ист. вестник.— 1882.— № 10.— С. 158.

[34] См.: Das Leben... S. 14.

[35] Ibid. S. 14—15.

[36] Государственный Эрмитаж, № 26528.

[37] См.: Das Leben... S. 15.

[38] М. И. Глинка в воспоминаниях современииков.— М., 1955.— С. 102.

[39] См.: Das Leben... S. 15.

[40] См.: ГМИИ, № 1501, 1503.

[41] См.: Висковатов А. В. Историческое описание одежды и вооружения российских войск.— Новосибирск, 1944.— Т. 27.— С. 3; Л., 1948.— Т. 34.— Рис. 1200.

[42] То же.— Новосибирск, 1944.— Т. 20.— С. 15.

[43] ЦГВИА, ВУА, д. 6490, л. 39, 41 об., 42 об.

[44] Дондуков-Корсаков А. М. Мои воспоминания.— Ч. 2. 1845—1846//Старина и новизиа.— 1903.— Кн. 6.— С. 70.

[45] Потто В. История 44-го драгунского Нижегородского полка.— Т. 4.— С. 36.

[46] Т[ориау Ф. Ф.]. Воспоминания кавказского офицера.— Ч. 1. 1835 год.— М., 1864.— С. 116.

[47] См.: ЦГВИА, ВУА, д. 6490. Подписи Торнау на л. 5, 18 об., 33, 47. Пометы «Его величество изволил читать» иа л. 1, 19, 22, 33 и др.

[48] ЦГВИА, ВУА, д. 6515, л. 6.

[49] М. Ю. Лермонтов в воспомииаииях...— С. 252, 255, 263.

[50] Маиуйлов В. А. Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова.— М.; Л., 1964.— С. 155 (30 июия 1841).

[51] См.: Янжул М. А. 80 лет боевой и мирной жизни 20-й артиллерийской бригады.— Тифлис, 1886.— Т. 2.— С. 136.

[52] Лермонтов — Т. 2.— С. 288.

[53] См.: Яижул М. А. 80 лет боевой и мирной жизни...— Т. 1.— С. 488.

[54] ЦГВИА, ВУА, д. 6490, л. 45 об.

4. РИСОВАЛ С НАТУРЫ

Лермонтов, 1841 год?

Впервые опубликоваио в сокращении: Советская культура.— 1984.— 29 мая.— С. 6; полностью, но без ссылок: Ставрополье.— 1985.— № 5.— С. 80—95.

[1] Висковатов А. В. Историческое описаиие одежды и вооружения российских войск.— Т. 20.— С. 15.

[2] Литературное иаследство.— Т. 58.— С. 468.

[3] М. Ю. Лермонтов в воспомииаииях современников.— С. 334.

[4] Лермонтовская энциклопедия.— 1981.— С. 620.

[5] См.: Кондаков С. Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764—1914.— СПб., 1914.— Ч. 2.— С. 222.

[6] ЦГИА, ф. 789, оп. 4, д. 18 — Ш; там же, д. 78 — Ш; оп. 1, ч. 2, д. 1940, л. 10; там же, д. 3174, л. 102.

Город Пернов — ныне Пярну, почтовая станция Феликс — ныне город Мыйзакюле (Эстонская ССР); город Вольмар — ныне Валмиера (Латвийская ССР). Полное имя отца художника, как показали дальнейшие исследования, Фридрих Густав. Но немецкому Густав соответствует русское Евстафий. Вот почему молодой гусар Арнольди пишет о своем учителе живописи: «Роберт Евстафьевич». Интересно, что родной брат живописца — генерал-майор Леопольд Шведе в документах величается то Густавович, то Евстафьевич (см.: Адресная книга Санкт-Петербурга на 1881 год.— Ч. 1.— СПб., 1880.— С. 322; Общий морской список. Т. 12.— СПб., 1900. С. 296; Петербургский некрополь. Т. 4.— СПб., 1913. С. 516).

[7] Адресная книга Санкт-Петербурга на 1887 год.— СПб., 1886.— Ч. 1.— С. 73.

[8] Труды Государственного Эрмитажа.— Л., 1983.— Вып. 23.— С. 59.

[9] Художники народов СССР: Биобиблиографический словарь.— М., 1970.— Т. 1.

[10] ЦГАЛИ, ф. 289, оп. 1, д. 207, л. 16.

[11] ЦГВИА, ф. 405, оп. 10, д. 286, л. 4.

[12] Коростин А. Ф. Начало литографии в России.— М., 1943.— С. 62.

[13] ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 2112.

[14] Там же, ф. 209, оп. 1, д. 67, л. 30.

[15] ЦГВИА, ф. 405, оп. 10, д. 190, л. 1.

[16] Там же, оп. 13, д. 23, л. 126.

[17] Отчеты Комитета Общества поощрения художников.— СПб., 1839.— С. 7.

[18] То же.— 1841.— С. 19.

[19] То же.— 1848.— С. 11.

[20] ЦГИА, ф. 207, оп. 5, д. 194, л. 4.

[21] Там же, д. 317, л. 1.

[22] Там же, ф. 209, оп. 1, д. 4, л. 115.

[23] Там же, л. 116.

[24] Там же, ф. 209, оп. 1, д. 94, л. 12.

[25] Русский биографический словарь.— СПб., 1905.— Т. 14.— С. 463.

[26] ЦГИА, ф. 789, оп. 14, д. 63 — П, л. 10.

[27] Ведомости Санкт-Петербургской городской полиции.— 1885.— 26, 27 и 31 авг.

[28] Там же.— 1856.— 4, 5, 7 янв.; ЦГИА, ф. 209, оп. 1, д. 23, л. 16—19.

[29] ЦГИА, ф. 472, оп. 35 (981), год 1856-й, д. 16 — б (ч. II), л. 81 об.; там же, оп. 35 (985), год 1860-й, д. 49, л. 7 об.

[30] ЦГИА, ф. 789, оп. 3 (1860 год), д. 165.

[31] Там же, ф. 207, оп. 5, д. 555, л. 8—9.

[32] Отдел истории русской культуры, № Э — ГП/5 — М 690; такой же оттиск выявлен в Отделе эстампов ГПБ, № 19483, р. п. 10.

[33] ЦГИА, ф. 207, оп. 5, д. 555, л. 11—15.

[34] Там же, д. 168.

[35] Исторический вестник.— 1890.— № 3.— С. 726.

СОДЕРЖАНИЕ

1. РАСШИФРОВАТЬ ПРОШЛОЕ **3**

4 Мезонин у Нарзана

14 «Та самая» скала?..

32 Три лермонтовских сокращения

40 Имя на кинжале

2. «ТО БЫЛ ЛАФА, БУЯН ЛИХОЙ...» **49**

50 Кавказский вид

83 Свиданье на Клязьме

96 Влюбленная баядерка

104 «Паганини виолончели»

3. ЦЮРИХ — ПЕТЕРБУРГ — КАВКАЗ **113**

114 «Живописное путешествие» Иоганна Якоба Мейера

125 Петербургские встречи

138 Генерал со свитой

4. РИСОВАЛ С НАТУРЫ **151**

152 Лермонтов, 1841 год?

ПРИМЕЧАНИЯ **172**

Яков Львович Махлевич

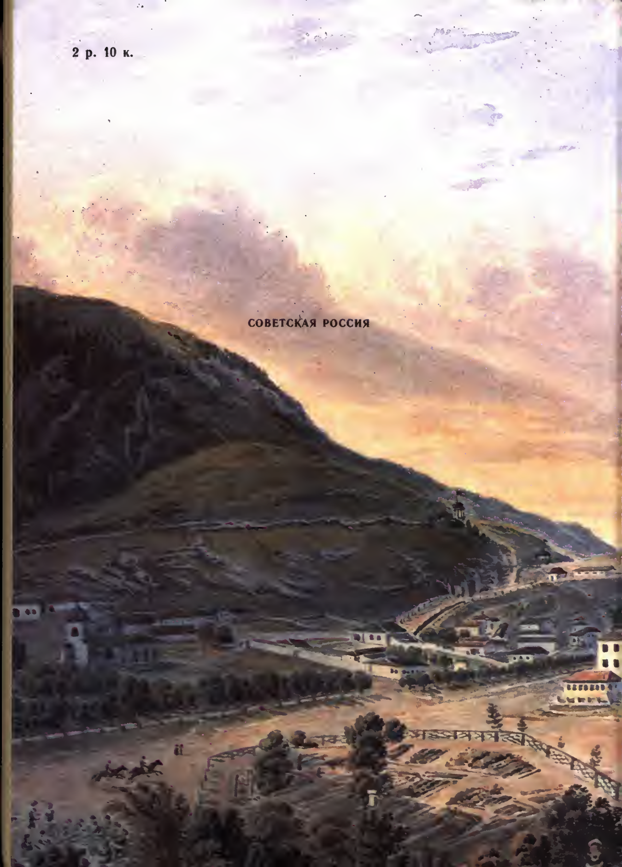
«И ЭЛЬБОРУС НА ЮГЕ...»

Редактор **М. Г. Пожидаева**
Художественный редактор **А. П. Сафонов**
Технический редактор **И. И. Павлова**
Корректор **Л. М. Логунова**

ИБ № 5647
Сдано в набор 10.07.89. Подп. в печать 11.03.91. Формат $70 \times 100^1/_{16}$. Печать офсетная. Гарнитура таймс. Бумага офсетная № 2. Усл. п. л. 14,95. Усл. кр.-отт. 28,60. Уч.-изд. л. 14,65. Тираж 50 000 экз. Заказ № 211. Цена 2 р. 10 к. Изд. инд. НА-203.

Ордена «Знак Почета» издательство «Советская Россия» Министерства печати и массовой информации РСФСР. 103012, Москва, проезд Сапунова, 13/15.

Книжная фабрика № 1 Министерства печати и массовой информации РСФСР. 144003, г. Электросталь Московской области, ул. Тевосяна, 25.



2 р. 10 к.
СОВЕТСКАЯ РОССИЯ